Lara-Vinca Masini

ART NOUVEAU

UN'AVVENTURA ARTISTICA INTERNAZIONALE
TRA RIVOLUZIONE E REAZIONE, TRA COSMOPOLITISMO E PROVINCIA
TRA COSTANTE ED EFFIMERO, TRA "SUBLIME" E STRAVAGANTE

GIUNTI MARTELLO

ART NOUVEAU

MODERN STYLE
JUGENDSTIL
SEZESSIONSTIL
ARTE JOVEN
ARTE MODERNISTA
LIBERTY
FLOREALE
PALING STIJL
STYLE 1900
STYLE NOUILLE
BELGOSCHER BANDWURM
SCHNÖRKESTIL
WELLENSTIL
STRUMPFBANDLINIEN
NEUSTIL
STYLE COUP DE FOUET
STYLE METRO
STYLE DES VINGT
VELDESCHE STIL
STYLE HORTA
STIL VAN DE VELDE
STYLE GUIMARD
STYLE MORRIS
STYLE JULES VERNE
GLASGOW STYLE
GEREITZER REGENWURM
LILIENSTIL
NEUDEUTCHE KUNST
YACHTING STYLE
STUDIO STYLE

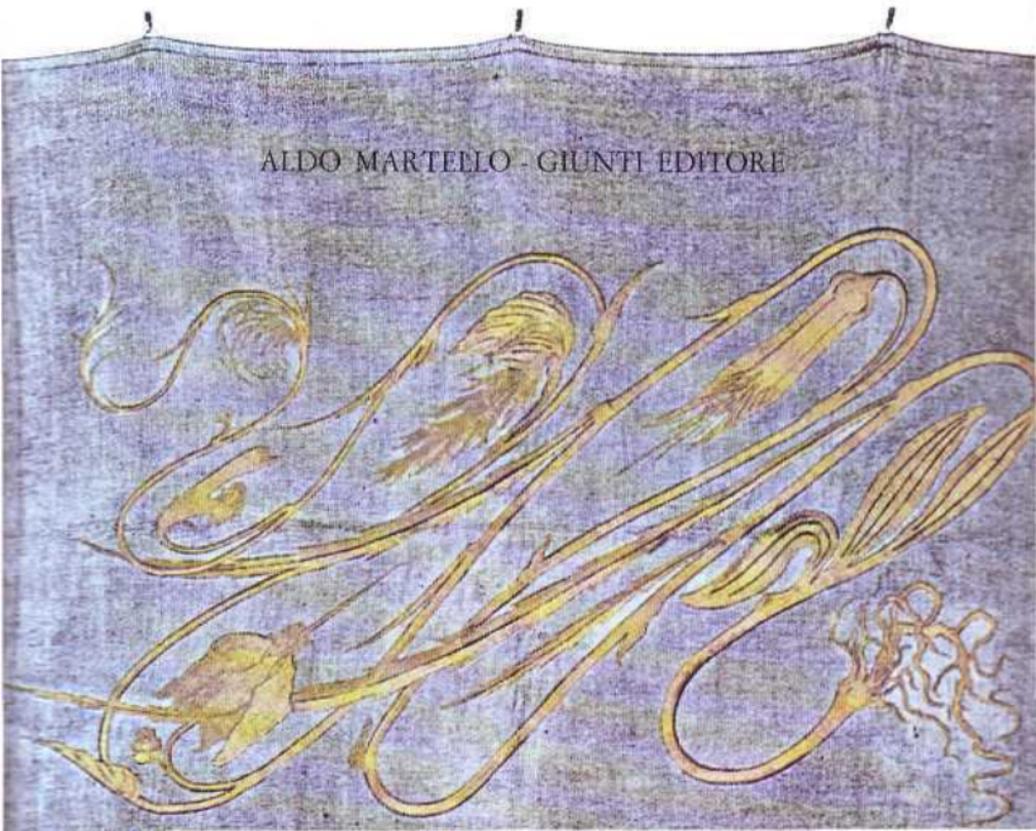
Lara-Vinca Masini

Progetto grafico e collaborazione di Alessandro Vezzosi

ART NOUVEAU

UN'AVVENTURA ARTISTICA INTERNAZIONALE
TRA RIVOLUZIONE E REAZIONE, TRA COSMOPOLITISMO E PROVINCIA
TRA COSTANTE ED EFFIMERO, TRA "SUBLIME" E STRAVAGANTE

ALDO MARTELLO - GIUNTI EDITORE

INTRODUZIONE

Con questo libro ci siamo proposti, per la prima volta in Italia, una rilettura globale del fenomeno Art Nouveau, nelle sue manifestazioni internazionali; per offrire un parametro di lettura critica che consenta di superare i limiti di un'ottica settoriale, indotta spesso a perdere di vista l'equilibrio dei. rapporti, nel pur necessario" tentativo di colmare lacune a lungo perpetuate nella vasta letteratura internazionale.

Siamo convinti che l'Ari Nouveau offra ancora un vasto campo di indagine, anche in senso sociologico, tenendo pure conto delle involuzioni ideologiche e della travisante mercificazione-kitsch.

Nello studio abbiamo seguito un procedimento a ritroso, partendo, cioè, dalla riscoperta abbastanza recente del fenomeno, nelle sue componenti di revisione critica, di revival e di moda stilistica.

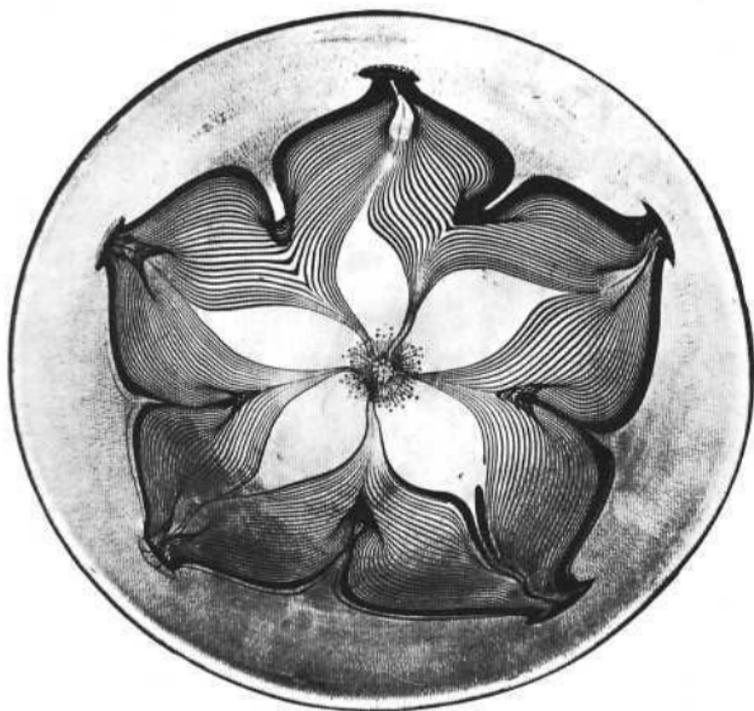
Abbiamo preso in esame tutti gli aspetti delle manifestazioni artistiche della visione, dall'architettura al design di interni, alla pittura alla scultura alla grafica alla decorazione all'oggetto d'uso, senza distinzioni gerarchiche; con paralleli con le altre manifestazioni artistiche {letteratura, poesia, musica...).

Attraverso l'analisi, poi, di quello che si da come motivo conduttore dell'estetica art nouveau, cioè della ' linea strutturale ', generatrice di forma, abbiamo anche cercato dì cogliente le ' costanti ' negli antecedenti e nelle successive proiezioni nell'arte di questo secolo, dall'Espressionismo, al Futurismo, a! Surrealismo, dall'Action Painting alle proposte ottico-percettive recenti; 'costanti' reperibili fino alle soglie delle attuali poetiche della 'non-Arte\ che, con il precedente de! momento dada, esce necessariamente da un tipo di lettura di carattere formale.

L.-V.M.

Un ringraziamento particolare all'aulico Renzo Gherardini che mi è staio prezioso di aiuto per la collaborazione e i consigli sulla situazione poetica e letteraria del periodo.

Ringrazio inoltre tutti coloro che hanno agevolato ii reperimento del materiale fotografico ; tra gli altri Wotfram Prinz dell'Università di Francoforte, Natlian Shaplra dell'Università di Las Angeles, Massimo Becattinì, Enzo Creslini, Liliana Martano, Guida Perocco delta Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, e, in particolare. Luigi Cartuccia che mi ha messo gentilmente a disposizione il suo archivia di fotocolor!.

1 - La fortuna critica. Confronti e paralleli.

Prima di proporre una ennesima rilettura dell'Alt Nouveau, nelle sue diverse manifestazioni, anche cercando di cogliere le ragioni della esplosione, sul finire del XIX secolo, del movimento, come fenomeno internazionale (il primo, tra l'altro, che, oltre l'Europa, investe anche l'America), ci sembra più attuale e meno scontato chiederci il significato della sua riscoperta relativamente recente, a livello di revisione critica e di gusto, sul piano socio-culturale, politico e nella sua componente psicologica.

Jugendstil e Art Nouveau, quando se ne escludano saggi particolari e monografici, furono riscoperti, prima di tutto, dagli studiosi e dagli storici dell'arte tedeschi, e poi dai belgi, dai nord-europei.

Tralasciando, infatti, i primi saggi quasi contemporanei al movimento (di Jean Emile Bayard, " El Estilo Moderno ", uscito a Parigi nel 1919; dì Andre Fontainas, " Mes souvenirs du Symbolisme ", Parigi, 1924), il primo studio sistematico si deve a Ernst Michalski (" Die entwichlungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils "), e usci sul « Repertorium fùr Kunstwissenschaft », a Berlino, nel 1925.

Fecero seguito, a Bruxelles, " Trente années de lutte pour fan, 1884-1914", del 1926, di Madeleine Octave Maus; " L'Art nouveau 1895-1925 ", di Thor B. Kielland, uscito a Oslo, su « Fransk Mòbelkunst », nel 1928; " The Artists of thè 1890's ", di John Rothenstein, (Londra, 1928); "L'Art décoratif au temps du romantisme ", di P. Schommer (Parigi, 1928); " L'art et la vie en Belgique, 1830-1905 ", di M. Octave Maus (Bruxelles, 1929). È del 1929 anche la prima esposizione sull'argomento, sia pure settorializzata: " Die Wiener Werkstìitte, 1903-1928", al Moderne Kunstgewerbe Museum di Vienna. Si pubblicano a Parigi, nel 1931, " Le mouvemenl esthétique et décadent en Angleterre (1873-1900)", di Alberi John Farmer e "Le Style romantique ", di Vaslav Husarski; nel 1933 esce, di Salvador Dalì, sul n. 3/4 di « Minotaure », a Parigi, " De la Beauté Terrifiante el comestible de l'Archìtecturc Modero' Style " (con fotografie di Man Ray); pure nel 1933 il Museum of Modern Art di New York presenta la rassegna " Objects 1900 and today ".

Il primo saggio italiano sull'argomento si deve a Vittorio Pica, " Revisione del Liberty ", ed esce su « Emporium » (Bergamo, agosto 1941, XCIV).

Il sorgere dell'attenzione storico-critica verso l'Ari Nouveau si colloca, dunque, praticamente, tra le due guerre, quando si assiste ad un risveglio delle correnti idealiste e alla diffusione degli studi sulla fenomenologia e sulla psicologia della forma, che portano avanti (scuola dì Lipsia e di Berlino), anche i risultati delle ricerche psicanalitiche, sorte proprio in pieno Art Nouveau, e alle quali è strettamente legata gran parte della ideologia del movimento. Faranno seguito le

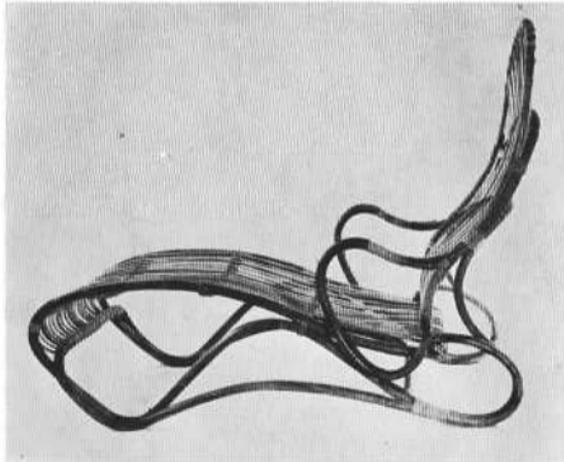
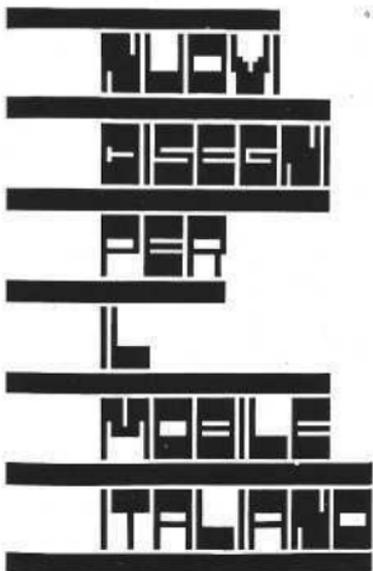
1 e simbolo del I capitolo, pagg. 9-23 – LOUIS CONFORT TIFFANY, coppa in ' favrile glass ', anteriore al 1896.
2 – KOLO MOSER, *Suonatrici di lira*, decorazione tipografica.
* pag. 9 – fregio da « The Studio ».
3 – LEONARDO FIORI (coll. CARLO SEGRE), sedia, 1959-60.
4 – UMBERTO RIVA, poltrona a sdraio, 1959-60.
5 – VITTORIO GREGOTTI, LUDOVICO MENEGHETTI, GIOTTO STOPPINO, poltrona in legno curvato, 1959-60.
6 – Copertina del catalogo della esposizione " Nuovi disegni per il mobile italiano ", marzo 1960.
7 – MICHELE ACHILLI, DANIELE BRIGIDINI, GUIDO CANELLA, credenza, 1959-60.
8 – OTTO ECKMANN, pagina di « Jugend », n. 35, 1897.
** pag. 12 – fregi da « The Studio ».
9 – LUDWIG VON ZUMBUSCH, copertina di « Jugend », n. 40, 1897.

grandi rassegne internazionali, che allargheranno l'interesse per l'Art Nouveau sul piano del gusto e della moda.

Ma per questo occorrerà arrivare al secondo dopoguerra, quando il fenomeno si riproporrà come ' revival ' culturale e quando, soprattutto in Italia, si manifesterà prima nella cultura architettonica e nel design di arredo, al momento della ricostruzione, dopo la Resistenza. E si manifesterà come reazione ulteriore ai postulati dell'architettura razionale, dopo il naufragio delle proposte di un'architettura organica, tenute dietro alla scoperta di Wright (Zevi, Scarpa, Ragghianti), naufragio, come scriveva, nel 1963, Paolo Portoghesi, " come scuola regionale... per l'inadeguatezza di una classe dirigente immatura, nella gratuità di uno stile subito tramontato ", che lasciò " nella coscienza delle nuove generazioni il rifiuto per una prospettiva accomodante e accademica della modernità che confondesse la ragione storica concreta, evidenziata dal pensiero scientifico contemporaneo, con la ragione astratta e illuministica di certo costruttivismo"[1].

Quello che andò sotto il nome di ' neo-liberty ' italiano, che sorse a Torino (Gabetti, d'Isola), a Milano e Novara (Gregottì, Meneghetti, Stoppino, Canella, Fiori,..), per certi aspetti sostenuto da

3

4

Rogers nelle pagine di « Casabella », fu fortemente stigmatizzato come espressione di involuzione formalistica da « L'Architettura » di Zevi, che pure aveva già portato avanti ampiamente, nelle rubriche " Eredità dell'Ottocento " e " La tradizione moderna ", il tema delle valenze ancora aperte e non storicizzate delle esperienze del passato,

e non aveva mancato di distinguere chiaramente tra manifestazioni e manifestazioni, presentando spesso, ad esempio, opere di Gabetti e d'Isola, notando come " quando la loro sensibilità esige uno strumento espressivo che il razionalismo e il movimento organico non posseggono o rifiutano, si rivolgono al patrimonio semantico del liberty... senza sofisticherie e snobismi, senza la mediazione di rancidi crepuscolarismi..."[2]; e dichiarando, pur nell'allineamento con la polemica .anti-neo-liberty del Banham: " L'Art Nouveau costituisce il primo capitolo del movimento moderno o l'ultimo dell'eclettismo? Banham opina sia l'ultimo, non si capisce per quali criteri. Noi riteniamo il contrario, per considerazioni storiche acquisite " [3]. All'estero, poi, il ' neo-liberty' italiano (e c'è da notare che fu, forse, più la denominazione ' neo-liberty ' ad urtare tante suscettibilità, che non la manifestazione reale, che di ' liberty ', veramente, non ebbe molto, se non una velleità di recupero di modi storicizzati, forse più vicini a istanze espressioniste che non art nouveau), trovò una opposizione accanitissima, soprattutto, come abbiamo accennato, in Reyner Banham, che pubblicava, nell'aprile del 1959, su « Architectural Review », un articolo di fuoco (" Neo-liberty - thè italian retreat from modern architecture "), che suscitò una lunga polemica, terminata, praticamente, nel dicembre dello stesso 1959, con un secondo articolo di Banham, sempre su «Architectural Review ». (Ma già il Pevsner, nel 1956, su « Architects' Journal » di Londra, dichiarava: " Ciò che oggi ci sembra moderno nel senso più recente dei termine, a cominciare dalla folle e del tutto arbitraria perforazione delle pareti della cappella a Ronchamp, di Le Corbusier, ... mi sembra un neo-Art Nouveau " !). Comunque sia, l'accusa di ' andropausa ' per la giovane architettura italiana si dimostrò prematura e avventata, non tanto per quel che riguardava, appunto, la riproposta stilìstica - del resto subito superata e interpretata come ricerca di una dignità linguistica attraverso la linea (e anche come ironica allusione alla condizione imperante medio-borghese) - quanto perché, proprio dal superamento di questa impostazione dovevano nascere le premesse, se non proprio della nuova architettura italiana, almeno per la definizione delle linee di quel ' design ' italiano che ha dominato il panorama internazionale fino alla sua crisi recentissima, dovuta ad una sua sempre più pressante strumentalizzazione, anche nei suoi aspetti contestatari, ironici, dissacratori, di ' anti-design '.

Cito ancora, a questo proposito, Portoghesi: "La critica adorniana all'arte di avanguardia fornì di argomenti lucidi e inquietanti la polemica teorica del neo-liberty, di carattere però alquanto discontinuo giacché il gruppo stretto intorno a «Casabella» non ebbe mai sulla rivista diritto di parola in sede polemica. Nell'atto in cui timidamente apparivano nelle pagine delle riviste le prime realizzazioni neo-liberty, già una precisa linea autocritica aveva incrinato il fronte dei suoi rappresentatiti che con un certo divertito distacco sperimentavano l'ipotesi di un design nato in antitesi ai procedimenti del *design* portando nella scala dell'arredamento e del disegno di oggetti una volontà stilistica spesso impostata sulia poetica del *brutto* e del *carai-*

10 – JULIUS DIEZ, copertina di « Jugend », 1899.
11 – pagina pubblicitaria per i Magazzini " L'Art Nouveau Bing " di Parigi e Nancy.
12 – EMIL ORLIK, doppia pagina illustrata di " Lafcadio Hearn ", Francoforte, 1908.

• JUGEND •

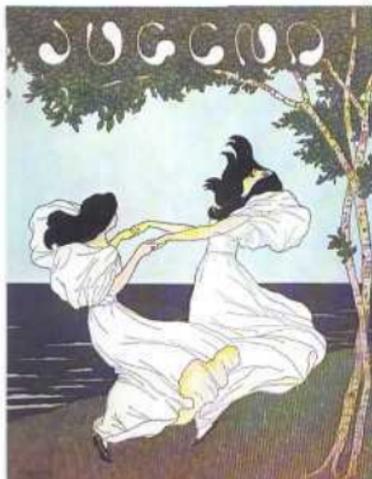
levistico. D'altra parte - e in ciò è evidente un difetto di comunicazione e di vero impegno linguistico - queste immagini, nate da un interesse quasi ascetico e comunque rigorosamente intellettuale, venivano interpretate, anche dai ragazzi della generazione successiva, come una deviazione edonistica e quindi giudicate senza tener conto del movente ideologico che le aveva determinate " [4].

Comunque sia l'inquietudine, l'insoddisfazione nei confronti di quella speranza di libertà che aveva animato la Resistenza, la speranza in un ' giorno dopo ' che aveva visto, invece, un risveglio conformista in un clima generale di ' ritorno all'ordine ', sta alla base di questo revival culturale, di carattere del tutto intellettualistico.

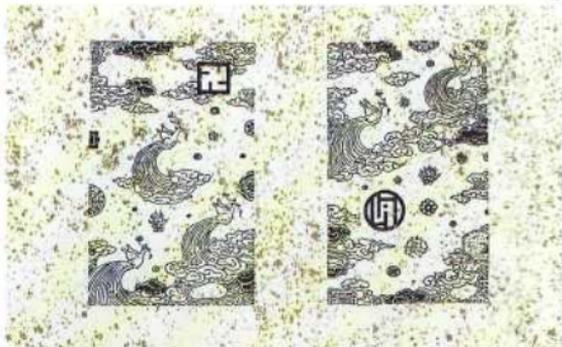
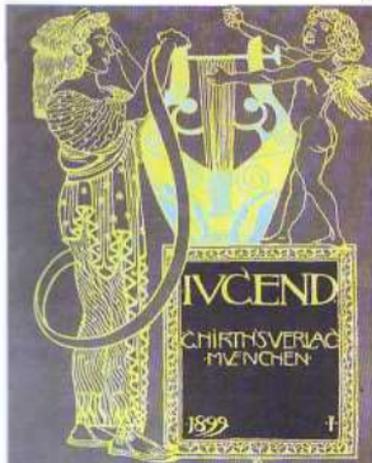
1 fatti di moda che ne sono scaturiti, la corsa all'oggetto ' liberty ', ormai superata all'estero, da noi un po' in ritardo e ancora in auge, si devono a fattori economici, a interessi di mercato, al boom che ha caratterizzato gli anni or ora trascorsi, e rappresentano, ai fini della cultura estetica, un fatto secondario.

Ci preme invece ritrovare, guardando alle ragioni che hanno determinato il nascere dell'Ari Nouveau, quali possano essere le affinità e le divergenze che ne hanno determinato allora la nascita, ieri il risveglio, prima in una partenza a livello intellettuale (e intellettualistico), poi come fatto di costume.

Come, perché, quando nasce, che cosa è dunque questo Art Nouveau tornato cosi in auge da qualche anno, del quale, invece, si è taciuto per quasi mezzo secolo, come fosse un fantasma iliusorio o una cattiva intenzione, di cui si è cercato di distruggere ogni traccia, senza pietà, escludendolo da quel filo conduttore del quale si intesse la storia, relegandolo, semmai - e il suo definirsi ' stile ' è stato anche la sua condanna - nell'ambito dell' ' ameublement ', come un Luigi Filippo, uno stile Reggenza, uno stile Impero: fenomeni che non sono mai andati, nella loro globalità, oltre il fatto di gusto.

Come spesso accade, la ragione sta in mezzo, anche se l'Art Nouveau, anticipando, in questo, le avanguardie, non ammetteva compromessi. Volle essere espressione di giovani, volle essere nuovo in tutto, dovunque si manifestasse, sia che si definisse *Liberty* dalla Liberty & Co. di Londra, come fu chiamato generalmente in Italia (oltre che *Floreale)*, o *Jugendstil*, dalla testata della rivista « Jugend » di Monaco, o *Arte Jóven*, come in Spagna (oltre che *Arte modernista*,

in Catalogna), sia che accettasse la denominazione comune, appunto, eli *Ari Nouveau*, generalizzala dal 1900 in tutti i paesi (tranne che in quelli di lingua tedesca, che continuarono ad usare il termine *Jugend)*. benché derivala, anche questa, dal nome dì un negozio aperto da Sigfried Bing a Parigi nel 1895.

Se poi si voglia tener conto delle caratteristiche diverse delle varie regioni ci occorrerà il termine *mouvement belge* o */igne belge* (movimento o linea belga), e si parlerà di *Sezessionstil* (Stile Secessione), riferendoci al gruppo di avanguardia di artisti che nel 1897 fondarono la *Wiener Sezession* (la Secessione viennese) o ai gruppi prece-

denti delle Secessioni di Berlino (1892), o di Monaco (1893).

Nel suo ultimo volumetto uscito in italiano per il Saggiatore, Tchudi Madsen, che resta uno dei più autorevoli studiosi dell'Ari Nouveau (la sua opera fondamentale sull'argomento " Sources of Ari Nouveau " è del 1956), riporta tutta una serie di definizioni a livello popolare del fenomeno Art Nouveau, elaborate dai contemporanei: da *Paling Sijl* (in fiammingo, stile anguilla), a *Style Nouille* (stile spaghetti), a *Style dea Vingt,* a *Belgische Stil,* a *Veldesche Siti,* ancora in Belgio; da *Style 1900,* a *Modern Style,* a *Stil van de Veide.* In Germania si parla anche di *Belgoscher Bandwurm* (tenia belga), e di *Schnorkestil* (stile a spirale): la rivista « Kòlnischer Zeìtung » parlò dì *Wellenstil* (stile onda); furono usati anche i termini *Gereìtzer Regenwurm* (lombrico arrabbiato), *moderne Strumpfbandlinìen* (linea giarrettiera moderna). Ma sì parlò anche di *Neustil* (stile nuovo), di *Nendeutche Kunst* (nuova arte tedesca), di *Style Morta,* in Belgio, di *Style Guimard,* in Francia, dove lo si definiva anche *Style Mètro,* dalle note entrate alle stazioni della metropolitana a Parigi, appunto, di Guimard o *Style Jules Verne;* si era parlato anche di *Style Morris,* di *Style coup defouet* (stile colpo dì frusta), di *Glasgow Style,* di *Lilienstil* (stile giglio), Edmond de Goncourt, a proposito dei mobili di Van de Velde, esposti da Bing a Parigi, aveva usato la definizione dispregiativa di *Yachting Style* (stile yacht). In Spagna si parlò di *Arte Jóven* e dì *Stile Modernista,* come si è visto.

Basta questo, in ogni caso, per renderci conto che si tratt,a del primo stile internazionale, e a diffusione generale, del mondo moderno.

La ragione sta in mezzo, dicevo: perché, se è vero che l'Art Nouveau si manifesta come movimento di tipo rivoluzionario (trae le sue origini, come vedremo, dal socialismo utopistico di Ruskin e di Morris, si concretizza nella divulgazione quasi apostolica di Van de Velde; è, intenzionalmente, contro l'eclettismo storicistico imperante - anche se non sfugge a tutti i revivals -, assume a termine dì confronto la letteratura e la musica di avanguardia, ha delle intuizioni di una anticipazione incredibile - e saranno quelle che ci permetteranno dei confronti e che chiariranno le ragioni più profonde dell'interesse recente), d'altro lato è anche vero che, col suo andare a ritroso, col proclamare il ritorno al pezzo unico contro lo standard industriale, col riabilitare il lavoro artigianale contro la meccanizzazione, si pone inevitabilmente, in nome di un nuovo ideale estetico, di una sorta di nuova ' divina esecuzione ' (di winkelmaniana e canoviana memoria), su una posizione reazionaria, o almeno tale da poter esser recepita in maniera reazionaria. Opporsi al progresso industriale significava proporre l'oggetto di lusso, realizzato a mano, perciò a prezzo enormemente più alto dell'oggetto di serie, per i nuovi ricchi,

14

per i nuovi detentori del potere economico. Ciò di cui non mancò di far tesoro la società borghese, neocapitalista, quella che proprio attraverso la speculazione industriale aveva risposto all'appello interessato dei governi dell'epoca *déWenrichissez-vous.*

L'oggetto offerto dagli artisti dell'Art Nouveau fu assunto dalla nuova società come uno degli strumenti più utili, perché forniva, oltre a tutto, un alibi dì straordinaria eleganza, per sentirsi *à la page* con la raffinata *intellegentia* dell'epoca, e, in nome dell'arte, al sicuro dalla volgarità, partecipi, quindi, della nuova aristocrazia dello spirito.

Scrive Adorno: "Se l'emancipazione dell'arte fu possibile solo con la ricezione del carattere di mercé quale apparenza dell'essere-in-sé dell'arte, cosi, capovolgendo la situazione, con lo sviluppo successivo il carattere di mercé cade di nuovo fuori delle opere d'arte; lo stile floreale ha non poco contribuito a ciò, con l'ideologia della citazione a domicilio dell'arte nella vita ed altrettanto con le sensazioni di Wilde, D'Annunzio e Maeterlinck, preludi dell'industria culturale. Il progredire di una differenziazione soggettiva, la crescita e l'ampliamento della sfera degli stimoli estetici, rese questi ultimi disponibili; essi poterono essere prodotti per il mercato culturale. L'accordo dell'arte con le reazioni individuali più fuggevoli si alleò con la reificazione dell'arte, la sua crescente somiglianzà col soggettivamente fisico la allontanò, nella ampiezza della produzione, dalla sua obbiettività e si raccomandò al pubblico; pertanto la parola d'ordine ' l'art pour l'art ' fu la copertura del contrario "[5].

D'altronde, col battere l'accento sul momento della invenzione, della progettazione artistica come premessa *sine qua non* anche per la produzione di serie (molti esponenti dell'Art Nouveau, tra cui lo stesso Vaii de Velde non furono sempre contro la produzione industriale, purché la si riqualificasse), l'Art Nouveau poneva le basi del concetto attuale di *Design.*

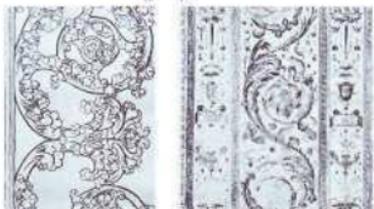
Fattore, questo che, anche tenendo conto delle considerazioni positive, non smentisce affatto le dichiarazioni di Adorno.

Come nasce, dunque. l'Art Nouveau? Questa domanda ci pone di fronte al problema delle fonti del movimento.

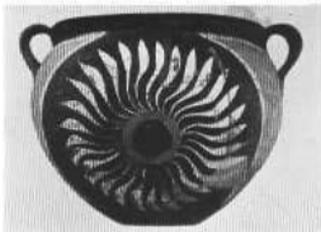
I punti di riferimento sono, naturalmente, di vario genere: di lipo formale, culturale, sociale, politico.

L'Art Nouveau rappresenta il momento immediatamente precedente, addirittura il primo accenno delle avanguardie artistiche del Novecento, ma, a differenza di quelle, si manifesta come fatto corale, sia pure a gradi e in modi diversi da ambiente ad ambiente e da paese a paese.

In nome dell'Arte per l'Arte, definizione che le deriva dal Simbolismo e dall'Estetismo letterari, investe tutta la vita e intende trasformarla secondo i cànoni di un ideale che considera i'arte espe-

13 – ELLEN E. HOUGHTON, manifesto, 1899.
* pag. 14 – fregio di Annie Mackie.
14 – R. ANNING BELL, manifesto, c. 1900.
* pag. 15 – fregio di Van de Velde.
15 – WILLIAM MORRIS, disegno per chintz, 1876.

lienza totale, di carattere etico, culturale e che, come tale, trascende li vita e tende a sublimarla.

Per le fonti e le diverse componenti e le implicazioni, si va, dunque, da William Blake a William Morris, a James McNeill Whistler, dal movimento preraffaellita (e attraverso questo all'arte medievale ita- liana, all'arte del tre e quattrocento, dai senesi a Botticelli a Leonardo), ille Arts and Crafts, dal Giapponismo e Orientalismo al Gothic Revival, al Celtic Revival; dall'arte classica, rivissuta in modo auto- nomo a del tutto particolare (Beardsley), al Manierismo (dal Pol- hiolo al Pontormo al Parmigianino); dal Simbolismo (da Baudelaire a Maliarmc a Rimbaud; da Gerard de Nerval ad Alain Fournier. da Guslave Morcau a Odilon Redon, a Puvis de Chavannes, a Bócklin. ai Nabis); al Neospiritualismo, da Macterlinck a Rilke. da Oscar Wilde a Proust, a Gidc, da Schopenhauer a Nietzsche; da Debussy a Strawinskij, da Mahler a Schònberg, da Grieg a Strindberg; dalie scoperte archeologichc di Creta e Micene (gli affreschi del palazzo di Cnosso, i vasi di Kamares, la brocchetta di Gurnià, decorata con un immenso polipo che la avvolge a spirale); alla psicanalisi di Freud; da Appia a Gordon Craig; da Diaghilcv a Nijnskij a Bakst; da Loie Fullcr a Isadora Dimenii.

19

16 – VILLARD DE HONNECOURT, grottesca, sec. XIII.
17 – RAFFAELLO, grottesca, dopo il 1508.
18 – WILLIAM BLAKE, *Eva e il serpente*, 1796.
19 – PARRI SPINELLI, *Angeli musicanti*, sec. XV.
20 – GIOVANNI DI PAOLO, *Santa Chiara salva una nave dal naufragio*, sec. XV.
21 – Vaso minoico del tipo Gurnià (' stile nuovo '), da Paleocastro, c. 1580 a. C.
22 – Vaso minoico di tipo Kamares, c. 1800 a. C.
23 – CH'EN YUNG, paravento dei Nove Dragoni, epoca Sung, c. 1200 d. C.
24 – *Sudama si avvicina alla città d'oro di Krishna*, India, c. 1785 d. C.

20

21

22

23

24

Prima di approfondire il problema delle fonti ci preme notare come sia soprattutto la posizione dell'intellettuale e dell'artista nella nuova società che si è formata in seguito all'instaurarsi della civiltà della tecnologia industriale che determina, prima, un movimento di rottura come l'Art Nouveau (e questo resta vero malgrado i tentativi, spesso riusciti, di inglobamento da parte della società stessa, dì cui abbiamo detto), poi Pesplosione delle avanguardie (dalla Brticke al Blaue Reiter, dal Cubismo al Futurismo al De Stijl...).

25

A questo punto riprendiamo il discorso relativo all'interesse recente e attuale per l'Art Nouveau. Che, come ha notalo lo Hauser a proposito dell'interesse, pure attuale, per il Manierismo, non significa " che nell'arte contemporanea si ripeta e continui quello stile " [li], ma induce a considerare in parallelo certi fatti specifici che avvicinano, come coincidenza di situazioni, i due momenti (e perciò, per la legge Iransitativa, i tre momenti).

Si deve guardare, dunque, alla posizione dell'intellettuale e dell'artista nella società, sia nel '500, con la crisi di trasformazione della cultura, nel passaggio dal pensiero scolastico, chiuso e dogmatico, alle metodologie sperimentali aperte e continuamente in evoluzione. con la scoperta del significato delle 'tecniche' in senso moderno: sia alla fine dell* '800, con la caduta del pensiero positivista e col diffondersi delPindustrialesimo ; sia nell'ultimo dopoguerra, col prevalere delle tecnologie sulle tecniche e con l'asservimcnto forzato della scienza al sistema industriale-capitalistico.

È già col Manierismo che l'intellettuale viene escluso (o meglio, è costretto ad escludersi, per suo rifiuto preciso), dal mondo della produzione, per il crearsi di un sistema rigido di rapporti e di organizzazioni, per il dissociarsi dell'economia dalla società (con la Riforma protestante la salvezza non è più nell'opera; il lavoro umano è. scisso da fini di trascendenza: è la base su cui si imposta il lavoro dell'industria). L'alienazione dell'individuo (come alienazione dal proprio lavoro), ha inizio proprio col '500; di qui la fuga nell'inconscio, nel mito anti-classico, la rottura con le regole tradizionali, l'Antirinascimento. Di qui la ricerca di salvezza dell'arte nell'estenuazione della forma (la linea serpentinata di Lomazzo), nello stravagante, nel magico, nell'involuto. E basteranno una serie di immagini, dalla grottesca delle Stanze di Raffacllo (e già in Villard de Honnecourt), ripresa dal mondo classico, per passare attraverso, .ad esempio, il

25 – PONTORMO, *Visitazione*, 1526-29.
** pag. 18 – fregio di Kolo Moser e vignetta di Charles Ricketts.
26 – PARMIGIANINO, *La Madonna dal collo lungo*, c. 1535.
27 – EL GRECO, *La cacciata dei mercanti dal tempio*, c. 1605.
** pag. 19 – fregio di Housman e fregio di Kolo Moser.

Pollaiolo, il Pontormo (con la visione della linea attraverso lo specchio deformante), il Parmigianino, El Greco.

Di qui il ricorso allo stravagante, al magico, all'involuto. È il periodo delle deformazioni ottiche, delle prospettive illusionistiche.

All'ideale del Bello si sostituisce l'ideale sociale dell'Eleganza, associata a tutti gli atti della vita.

I problemi che hanno tenuto dietro all'ultimo dopoguerra sono noti a tutti e si ripropongono quasi sugli stessi termini: l'intellettuale e l'artista, esclusi dal mondo della produzione, hanno tentato di reinserirsi nella struttura attiva della società. L'arte si è proposta, a certi livelli, come modello di comportamento; ha preteso di instaurare una nuova visione del mondo attraverso una sorta di ipotesi di ' spazio estetico totale '.

Sarà poi da notare come l'affievolirsi del rinnovato interesse verso l'Art Nouvcau coincida col superamento di tali posizioni, con le poetiche attuali della ' Non-Arte '.

L'età ' industriale ' ripropone più aspramente questa situazione. La cultura e l'arte, o diventano oggetto di produzione e di consumo - perciò asservite al sistema -, o vengono escluse senza riserve.

L'Art Nouveau pone per la prima volta il problema dei rappono ira arte e società, sostituendolo a quello tra economia e società.

L'arte si propone come ' avanguardia ', cioè come forza capace di intervenire sulle strutture sociali e modificarle.

È la crisi del mondo moderno, che, su rapporti diversi, affronterà anche il Bauhaus.

Superati i termini della geometria euclidea (nel 1868 era uscita l'opera del matematico Bernhard Riemann " Sulle ipotesi che riguardano i fondamenti della geometria ", che sviluppava la scoperta di Nicolaij Lobacewskij, del 1826, sulla possibilità dì porre le basi di una geometria non-euclidea: sarebbe poi venuto il Poincaré), le regole classiche non contano più: si tende a rompere l'equilibrio statico, si cerca il dinamismo, l'asimmetria; si inizia il rapporto con I' ' oggetto ' artistico non come ' immagine ', ma come valore di ' segno ", come fatto 'significante' (la lìnea serpentinata, dinamica, 'strutturale').

Alla fine del '500 il problema si risolve nella dinamica esplosiva dello spazio che si configura all'interno e si proietta all'esterno (da Michelangelo a Borromini).

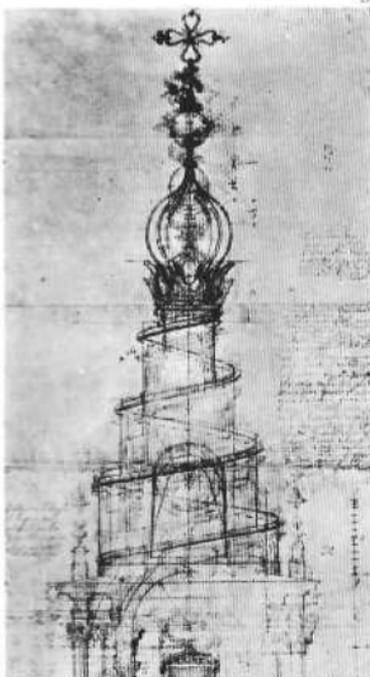
Alla fine dell[1] '800 si tenderà, come vedremo, all'annullamento dello spazio volumetrico nella superficie e Io spazio si ricreerà dal

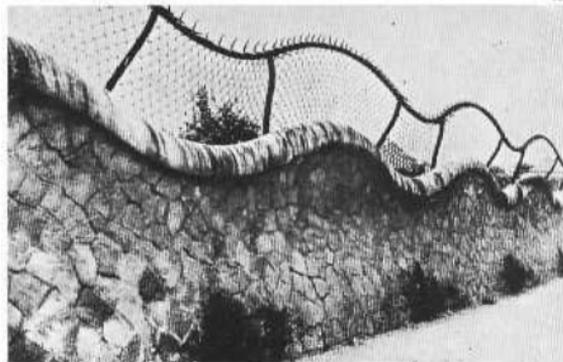
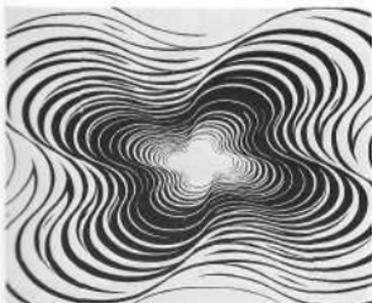
28 – FRANCESCO BORROMINI, prospetto e sezione della lanterna di Sant'Ivo alla Sapienza a Roma, 1649-52.
29 – Minareto della moschea di Samarra, Irak, sec. IX d. C.
30 – ATHANASIUS KIRCHER, *Turris Babel*, Amsterdam, 1679.
31 – ÉTIENNE LOUIS BOULLÉE, Torre a spirale tronco-conica, 1784.
32 – ANTONI GAUDÍ, muro di cinta della Finca Miralles, 1901-02.
33 – HERMANN OBRIST, progetto di monumento, 1902.
34 – VLADIMIR TATLIN, modello per il *Monumento alla Terza Internazionale*, 1919-20.
35 – Tessuto da arredamento, Austria, anteriore al 1902.
36 – JEFFREY STEELE, *Composizione*, c. 1960.
* pag. 21 – fregio da « The Studio ».
37 – CHARLES FILIGER, *Notazione cromatica*, c. 1903.

29

30

31

28

di fuori, dall'avvolgimento dinamico della linea: uno spazio continuamente: autodistruggentesi e riproponentesi nel gesto come atto di esistenza, E già nel secondo periodo dell'Ari Nouveau si arriverà, appunto, allo spazio come opera aperta, come dinamica pluridimensionale (già con Mackintosh, con Sullivan, con Loos, e, soprattutto, col primo Wright).

Una serie di immagini, che vanno dal minareto persiano, ad una raffigurazione ideale della Torre di Babele, a Borromini, a Boullée, a Obrisl, a Gaudi, fino a Tatlin, saranno sufficienti a dimostrare come si passi dallo spazio bloccato, chiuso, del mondo antico, a quello serrato e ' disegnato ' del Barocco, attraverso lo spazio ' lineare ', ' a guscio ', dell'Art Nouveau, fino allo spazio filtrante, dinamico e acreo delle avanguardie. E tutto questo attraverso una delle immagini più dichiaratamente simbolica dì ogni tempo, quella della ' spirale '.

32

Anche al momento della ripresa culturale recente il problema dello spazio tornava a dominare e si poneva in termini dinamici: da un'architettura inquieta e problematica, con molte fughe nell'utopia, si riversava nell'urbanistica, in proposte di soluzioni che non hanno ancora trovato una società preparata ad accoglierle: siamo di fronte, comunque - poiché la situazione perdura - ad uno spazio ' negato ". e negalo agli architetti e urbanisti, proprio dalle strutture socio-economiche.

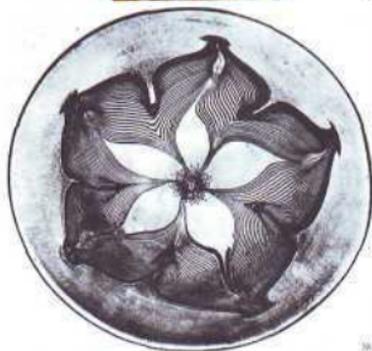
Ma l'avvicinamento dei tre momenti si riporta soprattutto al tentativo di presa diretta dell'arte sulla realtà, caratteristico di un certo momento culturale che si colloca dal secondo dopoguerra a ieri, per cosi dire, all'impostazione, cioè, del problema estetico in termini di spazialità totale, con la quale l'artista (cito McLuhan), " tende a spostarsi dalla torre d'avorio a quella di controllo ".

"Nella nostra epoca" egli aggiungeva, e questo suo testo usci proprio nel 1966, al momento in cui questa esigenza era maggiormente sentita " come l'istruzione superiore non è più un ornamento superfluo o un lusso ma una precisa necessità della produzione, così Partista è indispensabile per formare, analizzare e comprendere le l'orme e le strutture create per la tecnologia elettrica "[7].

II Barocco tenderà, dunque, a coinvolgere la vita nel suo spazio totale. Con PArt Nouveau Parte intende assumersi il compito di ricostituire il mondo attraverso l'estetica (la vita come arte, già in Van Gogh). Nel recente periodo di ripresa dei motivi art nouveau. dopo le diverse esperienze, dalla ' enviromnental art ' (lo spazio creato dagli artisti come fuga dallo spazio tecnologico), ai tentativi di strutturazione dinamica, organizzata, dell'arte programmata, cinetica, tecnologica, si arrivò al momento in cui la soluzione sembrava riporsi nell'atto della progettazione, nel ' design ' (come metodologia e tecnologia alle quali si intreccia l'ideologia)[s].

38 – L. C. TIFFANY, coppa in ' favrile glas ', (v. n. 1)
39 – FRANCO GRIGNANI, ricerca fotografica ottico-percettiva, 1958.
40 – KOLO MOSER, *Ritratto stilizzato di donna.*
41 – FIDUS (H. HOPPENER), *Walzer*, 1894.
42 – HERMANN OBRIST, disegno per ricamo.
** pag. 23 – fregio di Otto Eckmann e fregio di Kolo Moser.

Superate queste linee, in un recupero di gestualità individuale, col rifiuto del ' programma progettuale ' finalizzato alla realizzazione dell'oggetto, quando si assiste al rovesciamento delle impostazioni (non più ' vita come arte ', ma, semmai, ' arte come vita ', o meglio. arte come idea '), e al tentativo del recupero di uno spazio non tecnologicizzato (con la ' land art '), riducendo a spazio di intervento lo stesso corpo umano (la ' body-art '), o di uno spazio acquisibile nel gesto (arte di ' comportamento '), anche l'attenzione diretta ad un momento culturale come PArt Nouveau, si fa meno urgente, se ne perde il senso di necessità.

Ma proprio perché il momento cruciale è superato, si può meglio capire, oggi, il significato dell'interesse recente per PArt Nouveau: ie coincidenze sono state, talvolta, a livello grafico-sperimentale, per una impostazione di ricerca comune sulia linea interpretata come

nastro svolgentesi e come ritmo lineare (si veda, ad esempio, il rapporto di affinità tra la famosa coppa in ' favrile glass ' di Tiffany, del Metropolitan Museum di New York, anteriore al 1896, e certe esperienze americane e anche italiane - da Bridget Riley a Franco Grignani, da JefTrey Steele ad Alviani, a Marina Apollonio...) o a livello ottico-percettivo, come appare chiaro dal lavoro grafico di Kolo Moser in questo disegno per il quale egli ha sfruttato le opportunità ' ottiche ' di una carta marmorizzata.

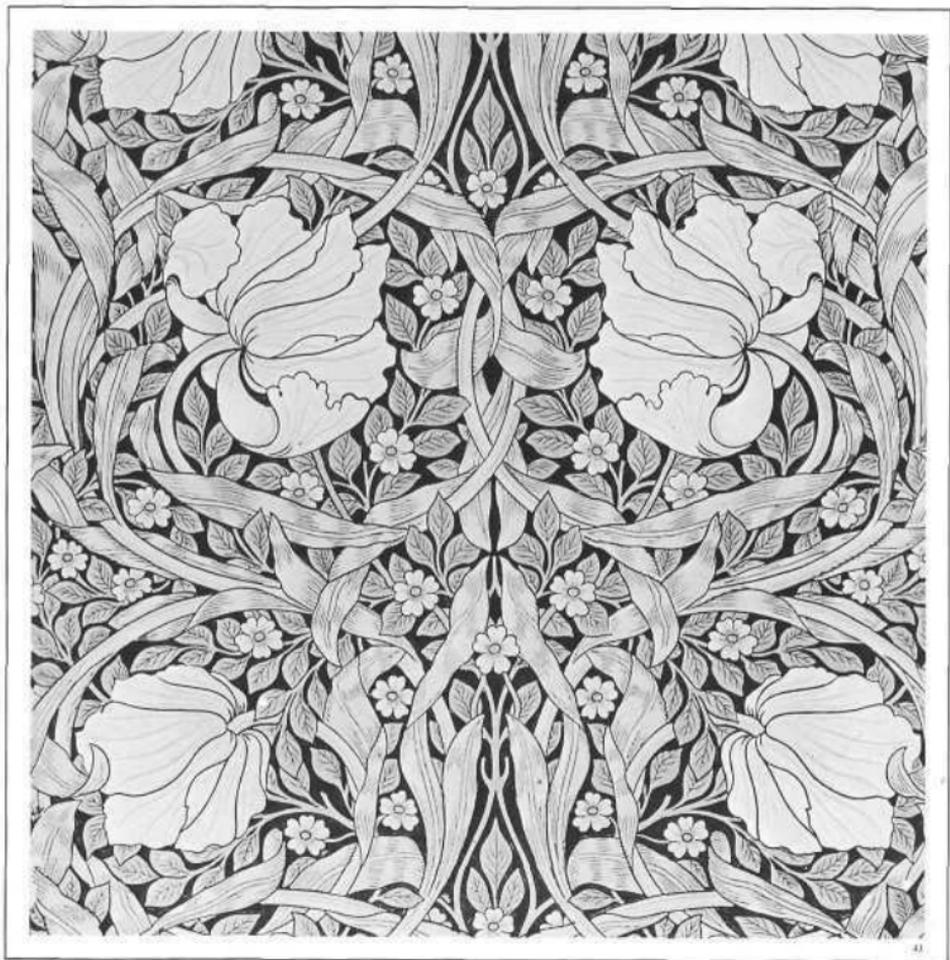
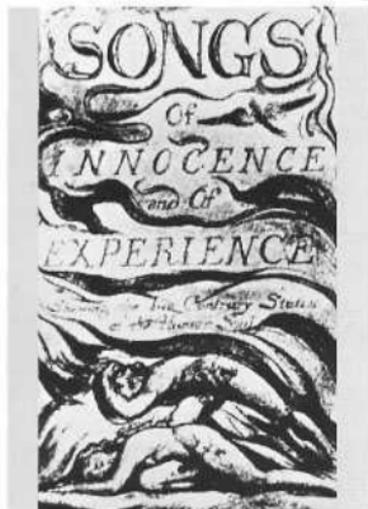
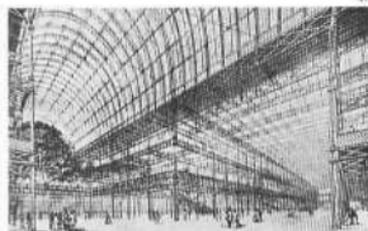
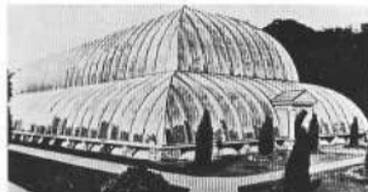
Oggi il discorso è cambiato: il design, sempre più rifiutato come finalizzazione oggettuale, produttivistica, si recupera solo a livello di creatività mentale, alternativa, anti-produttivistica. È un altro

fatto, dovuto alla situazione socio-economica sempre più compromessa, se anche queste proposte alternative vengono, poi. inglobate dal sistema produttivo e consumistico del mercato, a cui non si sfugge...

L'avvicinamento, comunque, del Manierismo all'Ari Nouvcau. mi è servito a mettere in luce un tipo di affinità di condizione di vita che sfocia, anche, per alcuni aspetti, in un tipo di affinità formale, ma soprattutto mi ha permesso di cogliere, nelle due manifestazioni, una consimile capacità interna di propagazione e di penetrazione nel tempo, che altri momenti culturali non presentano, e che. per l'appunto, si possono riconoscere e verificare nello svolgimento del fenomeno artistico della prima metà, e oltre, del nostro secolo.

Si tratta, infatti, di due espressioni composite, di riiettura di tami fatti, come una sorla di " poesia della poesia ', in cui, più direttamente ed esplicitamente che in altri momenti culturali, le diverse componenti, psicologiche, filosofiche, letterarie, musicali, socio-politiche, convergono nell'espressione artistica, come unico comun denominatore, che si fa accentratore e sintesi di tutte le altre componenti. La loro forza di penetrazione e di propagazione è più sotterranea, meno diretta, ma più 'inquinante[1] (in cui 'inquinante' non assume significato negativo, ma vuole indicare l'azione di trasformazione, d: infiltrazione, di alterazione, comunque, della sostanza dei fatti», più persistente, e non può non manifestarsi anche a livello formale: non. ovviamente, negli stessi termini, ma in trascrizioni, talvolta, del lutto opposte, che sia pure come fatto di reazione, come 'scatto a ro\escio ', come gesto di rifiuto, di contestazione, si rifanno, peraltro, alla stessa componente di base. Il filtro può agire consapevoli o inconsapevoli gli artisti stessi, può esser mediato o diretto, può assumersi solo come fatto di gusto o può complicarsi di termini e di motivi di altra origine (appunto psicologica, psicanalitica, meta-artistica, in ogni caso); può darsi come esplicito riferimento formale ed emblematico, sempre, peraltro, mediato attraverso componenti deformanti, e. talvolta, fuori della norma, aberranti.

Questa premessa serve, mi sembra, a spiegare le ragioni, anche, del fallimento dei tentativi di ' revival ' stilistico sul piano dell'architettura e dell'arredamento italiani, a cui abbiamo accennato prima, quando siano rimasti a questo livello, senza superarsi in proposta di linguaggio e in autenticità di espressione.

2 - Precedenti dell'Ari Nouveau.

I precedenti più diretti dell'Alt Nouveau sono, tutti o quasi, inglesi, e per il particolare tipo di fervore culturale dell'Inghilterra, all'indomani della rivoluzione industriale, quando l'urgenza di uscire dalle strettoie di un costume passatista, " puritano, costringente, quale quello vittoriano, produceva reazioni tutte particolari e vivacissime. e perché contemporaneamente, all'altro apice del mondo culturale dell'epoca, Parigi, un clima diverso stava facendo sorgere, come nucleo intorno al quale si sarebbero svolti gli altri movimenti, l'Impressionismo.

Questo spiega anche come l'Art Nouveau sia stata, in definitiva, la corrente che ha meno rapporti degli altri fatti artistici contemporanei con l'Impressionismo stesso.

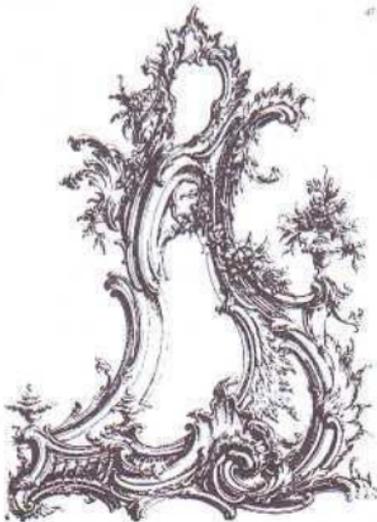
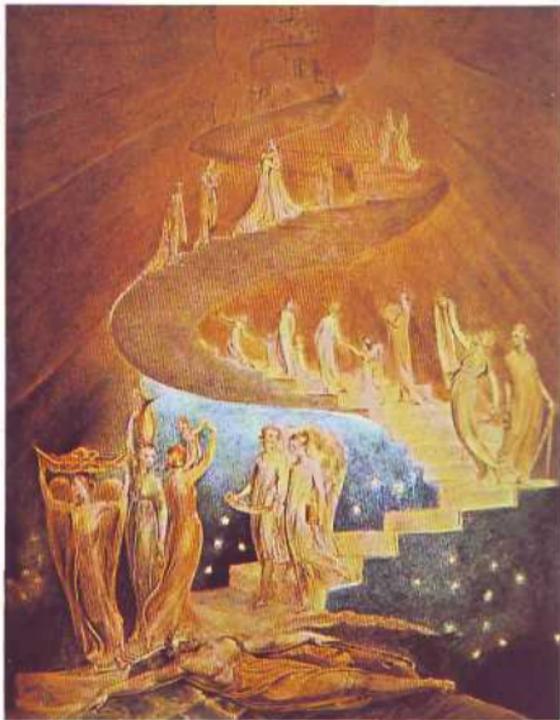
Anche se, invece, subirà l'ascendente dell'immagine morfologica e visuale delle grandi strutture dell' ' architettura del ferro ' (dalla grande serra di Chatsworth, del 1834, al Palazzo di Cristallo di Londra, del 1850, di Paxton, agli edifici delle esposI7Innì mondiali), che rappresentano, in realtà, il corrispettivo strutturale dell'Impressionismo *en plcin air*, che sarà la caratteristica essenziale dell'archileitura e dell'oggetto art nouveau,

L'esperienza di WILLIAM BLAKE (1757-1827), il poeta-pittore visionario e messianico inglese, è determinante in quanto incarna alcuni dei caratteri che saranno alla base della poetica del Simbolismo e dell'Ari Nouveau.

Già si esprime per simboli (il fiore di fuoco, come sintesi di elementi. la pianta e il fuoco, che stanno all'origine della vita); affida il suo linguaggio formale, eminentemente letterario, ad una figurazione fiabesca, tortuosa e magniloquente, se pure tecnicamente gracile, senza consistenza volumetrica, di un sentimentalismo misticheggiante. biomorfico, ma che già intuisce e codifica un significato nuovo, antirealistico, nel fatto decorativo.

Nei suoi *Songs of Innocence,* del 1789, il primo dei suoi libri [1] miniati ', di chiara allusione alla miniatura medievale come sintesi di genuinità elementare e di eleganza calligrafica - in questo precedendo il Gothic Revival ottocentesco -, egli, oltre ad illustrare le sue poesie attraverso un metodo particolare di stampa simultanea del testo e della parte illustrativa ornamentale, cercò di elaborare in unità formale I due fatti, testo-illustrazione, integrandoli in una sintesi di pura ornamentazione, dal ritmo fluido, dal movimento continuo, dalla linea di superficie che si richiude su se stessa, dall'andamento asimmetrico, ondoso, morbido, che lo Schmutzler riporta all'ascendenza e al superamento della ' rocaille ', elemento manierista per eccellenza [9].

43 e simbolo del II capitolo, pagg. 25-43 (particolare) – WILLIAM MORRIS, *Pimpernel*, 1876.
44 – JOSEPH PAXTON, DEMETRIUS BURTON, nuova serra di Chatsworth, 1836-40.
45 – J. PAXTON, FOX, HENDERSON, palazzo di cristallo, Londra, 1852-54.
46 – WILLIAM BLAKE, frontespizio di " Songs of Innocence ", Londra, 1974.
* pag. 25 – fregio da « The Studio ».
47 – MATTHIAS LOCK, Rocaille, 1764.
48 – W. BLAKE, *Pietà*, c. 1795.
49 – W. BLAKE, *Elia*, 1795.
50 – W. BLAKE, *Infant Joy*, illustrazione per " Songs of Innocence... ", Londra, 1789.
51 – W. BLAKE, *La tentazione di Eva*, illustrazione.
52 – WILLIAM BLAKE, *La scala di Giacobbe*, c. 1808.
* pag. 27 – fregio da « The Studio ».
53 – CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Croce in montagna (altare di Teschen)*, 1807-08.
54 – JOHAN HEINRICH FÜSSLI, *Il sogno di Giyon*, dalla " Faerie Queene " di Spencer.
55 – JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, *Il sogno di Ossian*, 1813.
56 – J. H. FÜSSLI, *Incubo*, 1781.
* pag. 28 – fregio di Peter Behrens.
57 – FORD MADOX BROWN, *La cacciata dei Danesi*, 1880-83; particolare dal *Ciclo sulla città di Manchester*.
58 – DANTE GABRIEL ROSSETTI, *Ecce Ancilla Domini*, 1850.
59 – W. HOLMAN HUNT, *The Lady of Shalott*, 1886-1905.
60 – JOHN EVERETT MILLAIS, *La fidanzata*, 1851.
61 – EDWARD BURNE-JONES, *The Doom Fulfilled*, 1888.

Ma soprattutto incarna per la prima volta, dal Rinascimento in poi, in epoca in cui già si delinca il concetto di specializzazione (ha luogo, in questo momento, in Inghilterra, la rivoluzione industriale), l'ideale dell'artista polivalente, il tema della ' sintesi delle arti '. della vita intesa come arte.

È questa, oltre al suo medievalismo e al suo estetismo mistico e allegorico, la caratteristica di cui, a distanza di più di mezzo secolo, fecero tesoro i Preraffaelliti.

Gli altri artisti che avranno indubbia incidenza sulle poetiche preraffaellite, e alla lontana, attraverso quelle, sui modi Art Nouveau. saranno lo svizzero JOHANN FUSSLI (1741-1825) e il tedesco CASPAR DAVID FRIEDRICH (1774-1840). Il primo verrà recuperato, per via

indiretta, nella lezione delia poetica di Mallarmé (la parola si da. ne! contesto poetico, come smelatrice di immagini), nel filtro de! clima simbolista francese, ritornando, quindi, all'Inghilterra (dove pure era lungamente vissuto); e sarà un filtro inquietante, in bilico tra una visione onirica e allucinata e il ricorso a istanze proto-romantiche e neo-classiche. Il secondo sarà un innegabile punto di riferimento per la sua concezione simbolica della natura, considerata un universo arcano, segreto, impenetrabile nella sua imperscrutabilità, di fronte alla quale l'uomo verifica la sua solitudine, che si esprime in angoscia esistenziale, in " sublime" malinconia.

Né può essere ignorata l'ascendenza indiretta della lucida, raggelata sensualità dello smaltato ' classicismo ' di JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUIÌ INGRES (1780-1867).

Ma per tornare all'ascendenza dì Blake, fu DANTE GABRIKL ROSSETTI (1828-1882) che nel 1847 acquistò un taccuino di appunti, poesie, disegni di William Blake (il " Manoscritto Rossetti "), che fu per lui lo strumento di formazione e la fonte principale di ispirazione della poetica della Confraternita dei Preraffaelliti alla quale egli, coi pittori Holman Hunt e John Everett Millais (e col consiglio e l'appoggio di John Ruskin), dette inizio a Londra tra il 1848 e il 1849, nello stesso periodo in cui dipinse il suo primo quadro *The Girlhood of Mary Virgin* (L'infanzia della Vergine Maria).

La poetica preraffaellita, che ha un suo precedente negli ideali dei Nazareni e dei Chiaristi, fatti conoscere in Inghilterra da William Dycc (1806-1864) e nel misticismo severo di Ford Madox Brown (1821-1893), che aderirà al gruppo (che ha rapporti con la mìstica erotico-magica del francese Ser Péladan, lo stravagante fondatore dell' " Ordine cabalistico della Rosacroce" nel 1888, e del Salon dei Rosacroce, antirealista, in opposizione al Salon ufficiale di Parigi), è basata, infatti, su una sorta di vago misticismo simbolico intellettualistico, che in realtà non ha niente, nella pratica operativa, di simbolista, che si affida a forme chiuse, realisticamente definite, seppure tradotte in termini di idealizzazione quasi metafisica, non-naturalistica.

Il modello formale e ideologico è l'arte precedente a Raffaello (considerato sinonimo di classicismo naturalistico e di intellettualismo, e perciò rifiutato), l'arte dei ' primitivi ', il Medioevo coi suoi miti anti-classici, il mondo cristiano degli eroi delle Crociate, le Chansons de geste cavalieresche.

Per l'architettura d'altronde, John Ruskin, il maggior critico del momento, sostiene parallelamente il ritorno al Gotico.

Gli artisti preraffaelliti non sono soltanto pittori, ma anche poeti: sì occupano di arti applicate, di arredamento, di pittura su stoffa. Vantano, con William Morris, la spiritualità del lavoro.

Ognuno di essi fa della propria vita un romanzo cavalieresco, nel quale l'ideale cristiano, il concetto di sacrificio mìstico, si unisce all'idea dell'amore terreno, inteso in maniera stilnovista, come spinta all'elevazione spirituale.

Tutte le poesie di Rossetti dedicate alla " blessed damozel " (la beata fanciulla, la moglie morta), i titoli stessi dei suoi quadri *(Girlhood of Maryyirgin ; Anelila Domini; Dante drawing an Angel on thè Anniversary of Beatrice's Death...)* fanno fede di questo preciso, inderogabile, programma.

È interessante notare come, al momento della fioritura, a Londra, della Confraternita Preraffaellita - di un carattere, in fondo, ancora cosi puritano e vittoriano, malgrado si colleghi alla corrente del cosiddetto ' risveglio cattolico ', cosi avulsa da qualsiasi implicazione diretta con la vita reale -, a Parigi esplodeva l'impressionismo, tanto più direttamente partecipe dei problemi reali del proprio momento storico, anche se meno aperto come impostazione umanitaria.

James Abbott McNeill Whistler, il pittore americano cosmopolita, amico di tutti i pittori francesi del momento, innamorato dell'arte

59

61

60

62

francese, e che avrà pure una parte non indifferente nella formazione dell'Art Nouveau, ebbe, a Londra, dimestichezza con Dante Gabrìel Rossetti, almeno fino alla rottura col mondo culturale inglese in seguito al famoso processo per diffamazione contro John Ruskin.

Pur manifestando un'ammirazione rispettosa verso Rossetti, il ' Maestro ' (" artista no, sapete, però affascinante e gentiluomo "), non poteva esimersi da una sua causticità tipica, dovuta anche ad una visione tanto più distaccata e oggettiva e criticamente attualizzata dei fatti artistici contemporanei. Cosicché un giorno, mentre Dante Gabriel Rossetti chiedeva consiglio circa una cornice adeguata (problema, quello della cornice, che avrà tanta importanza anche per l'Art Nouveau - e, a dire il vero, pure per lo stesso Whistler -), nella quale racchiudere una sua composizione che illustrava dei versi: " perché non incorniciare il sonetto? " domandò.

HOLMAN HUNT (1827-1910), rappresenta, nel gruppo dei Preraffaelliti, il momento più tipico: la descrittività analitica minuziosa. la religiosità enfatica, danno ai suoi dipinti un carattere particolare, quasi.di surrealtà, in una siglatura chiaramente riconoscibile.

62 – D. G. ROSSETTI, *Il sogno di Dante al tempo della morte di Beatrice*, 1856.
63 – W. HOLMAN HUNT, *Il trionfo degli Innocenti*, 1876-87.
64 – Ritratto di Ser Péladan.
65 – J. E. MILLAIS, *Ofelia* (bozzetto), 1852.
66 – F. MADOX BROWN, *Prendi tuo figlio, Signore*, 1858.
67 – J. E. MILLAIS, *Ofelia*, 1852.
* pag. 32 – disegno di Van de Velde per "Ecce Homo" di Nietzsche.

11 mondo dì JOHN EVERETT MILLAIS (1829-1896) è più naturalistico, malgrado gli assunti della poetica preraffaellita, contemplativo, idilliaco, tende ad una idealizzazione lirica, elegante, della natura, su un piano di affabilità e di quieta accettazione della vita quotidiana, secondo una visione romantica, goticheggiante, che stempera, pe- i litro, l'allucinata fantasia alla Blake, in un aneddotismo sentimentale di maniera.

EDWARD BURNE JONES (1833-1898), acquistato alla causa preraffaellita prima da un incontro con William Morris nello Excter College di Oxford (1852), poi con Dante Gabriel Rossetti (1855), che lo distolse dall'intenzione di seguire la carriera ecclesiastica per divenire pittore, fece rivivere nei suoi personaggi, dolcissimi e manierati, dai variopinti costumi medievaleggianti, la leggenda di re Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda, finché il linearismo sinuoso e pungente di Botticelli, visto in Italia, e il monumentalismo di Mantcgna, non lo conquistarono in pieno. Si vedano, di lui, i bei disegni della strie *Orfeo.*

11 corrispondente più diretto, per la poesìa, della poetica preraffaellita, la voce più adeguata, fu quella dì Walter Pater (1839-1894).

Ecco alcuni dei suoi preziosismi: "ardere sempre di questo fuoco gemmeo, ecco il successo nella vita ". Ad uno studente che gli chiedeva: "Ma perché dovremmo essere buoni?" rispose: "Perché è tanto bello! »...

Ma il movimento preraffaellita è di grande interesse nei suoi rapporti, prima con JOHN RUSKIN (1819-1900), scrittore, disegnatore, critica e moralista inglese, poi con WILLIAM MORRIS (1834-1896), che di Ruskin riprese e portò avanti il programma di moralizzazione del costume attraverso l'arte, intesa nella sua espressione di più diretto rapporto con gli atti della vita, nella sua applicazione, cioè, nell'oggetto di artigianato.

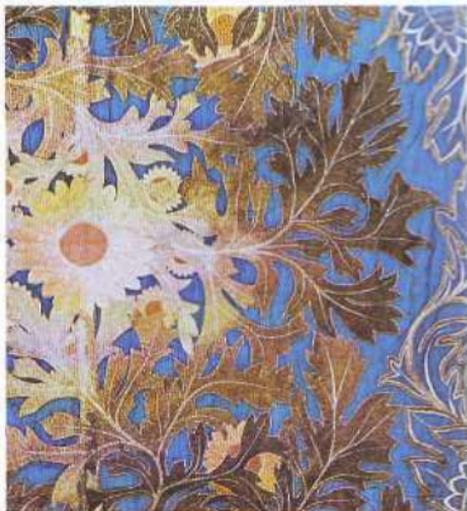
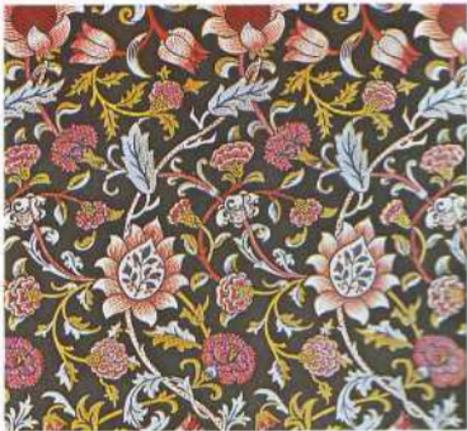
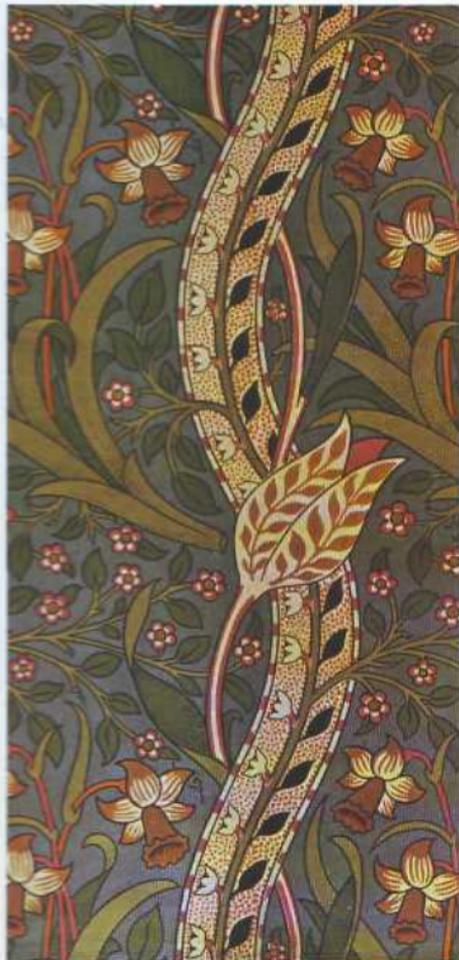
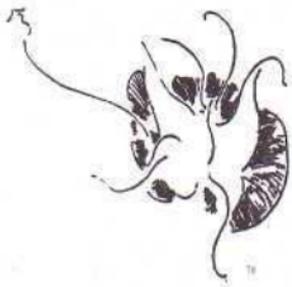
Il carattere dottrinale, moraleggiante, di un socialismo cattolicizzante e utopisticamente riformatore, impostato sull'odio contro la macchina e contro l'industria, trova un rapporto diretto nel medievalismo preraffaellita, e si inserisce, in posizione dialettica, ma allo stesso tempo perfettamente in linea, per l'incitamento ad una riqualificazione della progettazione per l'industria, nella campagna portata avanti dal governo inglese per l'incremento delle scuole di educazione artistica, anche se il " College of Arts and Crafts " (Scuola di Ari: e Mestieri), fondalo a Birmingham nel 1821 e la Commissione Parlamentare istituita nel 1835 allo scopo di "diffondere la conoscenza del disegno nel popolo ", si rivolgevano particolarmente alle maestranze impiegate nell'industria {manufacturing population): cioè -ir.

68 — AUBREY BEARDSLEY, caricatura di Millais, 1893.
69 — EDWARD BURNE-JONES, *La scala d'oro*, 1880.
70 — E. BURNE-JONES, *Orfeo*, 1875 (uno dei quattro disegni sul tema di Orfeo e Euridice).

completo disaccordo con lo spirito di Ruskin e Morris la cui lotta riformatrice era soprattutto rivolta contro la produzione industriale.

Quando, nel 1861, William Morris, con Philipp Webb (l'architetto che aveva creato per lui, a Upton, nel 1860, la *Red House*, la Casa Rossa, impostata su principi di semplificazione del linguaggio architettonico, seppure ancora legata ad un medievalismo di maniera), con Burne-Jones, Rossetti. Faulkner, Marshall, fondava, a Londra, la ditta Morris, Marshall & Co., per la quale gli artisti sì definì-

71 – Marchio della ditta " Morris ", c. 1861.
72 – JOHN RUSKIN, *Roccia di Gneiss a Glenfinlas*, 1853.
73 – PHILIPP WEBB, *La casa rossa*, Bewley Heath, 1859.
74 – E. BURNE-JONES, W. MORRIS, due pagine di " The Work of Geoffrey Chancer ", 1896.
75 – WILLIAM MORRIS, carta da parati.
76 – W. MORRIS, *The Evenlode*, chintz da arredamento.
77 – W. MORRIS, coperta ricamata in seta, 1877.

A pag. 36:
78 – JAMES MACNEILL WHISTLER, *Farfalla*, 1890.
79 – J. MACNEILL WHISTLER, *Sinfonia in bianco n. 4: le tre fanciulle*, 1876-79.
80 – J. MCNEILL WHISTLER, *Notturno in blu e oro: il vecchio ponte di Battersea*, c. 1872-75.
81 – J. MCNEILL WHISTLER, *Variazioni in blu e verde*, c. 1868-69.
• – J. MCNEILL WHISTLER, vignetta da " The gentle Art of Making Enemies ".

A pag. 37:
82. – AUBREY BEARDSLEY, caricatura di James McNeill Whistler (con allusione a " L'après midi d'un faune " di Mallarmé).

vano " operai d'arte in pittura, scultura, arredamento e vetrate ", dava avvio a quel vasto movimento dì riforma che avrebbe interessato ogni genere di produzione artistica, dall'architettura alle arti figurative, alle arti applicate, ivi comprese le arti tipografichc - Morris aprì nel 189Ó a Mcrton Abbey (dove dal 1881 aveva trasferito il suo ' atelier ', dopo la defezione di Brown, Rossetti, Marshall), la Kelrascott Press, da cui usci, nel 1896, il " Kclmscott Chaucer " - e tentava soprattutto il superamento della dissociazione tra produzione e artista, individuando il rapporto tra arte e società su cui sarà impostato tutto l'Art Nouveau. Nel 1888 Morris fondava poi con Mackmurdo, Crane, Ashbee. la " Arts and Crafts Exhibitions Society ", alla quale affidava la dimostrazione delle sue teorie.

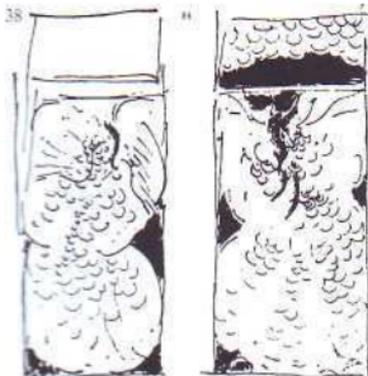
11 rapporto, invece, al quale ho accennato, dei Preraffaelliti con l'americano JAMES ABBOTT MCNIÌILL WHISTLER (1834-1903), così diverso per impostazione mentale e per tipo di interessi, così libero da rèmore puritane e da moralismi - ma anche cosi egoisticamente chiuso ad ogni interesse sociale ed umanitario - si può spiegare attraverso le altre componenti, che pure confluiranno nell'Art Nouveau, tra le quali l'amore comune, sia agli esteti francesizzanti sia ai Preraffaelliti, per l'Oriente e soprattutto per il Giappone, che anzi Whistler diffuse

32

a Londra, al suo ritorno da Parigi (dove l'orientalismo furoreggiava, importato dai fratelli Goncourt), nel 1859.

Whistler incarna a Londra, con Oscar Wilde, il tipo del perfetto • esteta ': è la contropartita di Ruskin, col quale ebbe, infatti, un processo clamoroso che può considerarsi il simbolo dell'opposizione di due mondi, quello del puritanesimo vittoriano, e quello rivoluzionario, dichiaratamente scandalistico e dì rottura, che vedrà nelle sue file i più grandi personaggi del mondo letterario e artistico de! tempo: da Baudelaire a Verlaine, a Rimbaud; da Beardsley a Gauguin a

33

53 - J. MCNEILL WHISTLER, *Notturno in nero e oro: il razzo cadente*, c. 1874.
54 - J. MCNEILL WHISTLER, schizzi per la decorazione della ' Peacock Room ', 1876.

Van Gogh; da Wìlde a Swinburne, da Ibsen a Strìndberg, a Proust a Gide; che quasi tutti bruciarono la propria vita nel fuoco distruggitore di una libertà conquistata e pagata caramente con la compromissione più violenta della propria umanità.

Anche l'abbrutimento, anche la fine miserevole, coraggiosamente affrontata e talvolta cercata, di tanta parte di esponenti della cultura di questo ' fin de siècle ', è un'altra prova dell'alienazione della cultura dalla società e avvicina, per molti aspetti, queste figure, che col sacrificio di sé hanno dato avvio alla lotta per la salvezza del mondo moderno, per un lato a quella ' beat generation ' americana degli anni '20 (la ' generazione perduta ', come la defini Gertrude Stein. dei Fitzgerald, di Henry Miller), e anche a certe manifestazioni recenti di ribellione degli intellettuali contro la società massificata: si

pensi ai movimenti bcat e allo sfrenato rifiuto della società costituita. da parie dei poeti americani, da Kerouac, a Ginsberg, a Corso.

85 – J. MCNEILL WHISTLER, *Peacock Room* (su disegno di Thomas Jekill), 1877.
86 – AUBREY BEARDSLEY, caricatura della firma di Whistler.
* – J. MCNEILL WHISTLER, vignetta da " The Gentle Art of Making Enemies ", 1890.

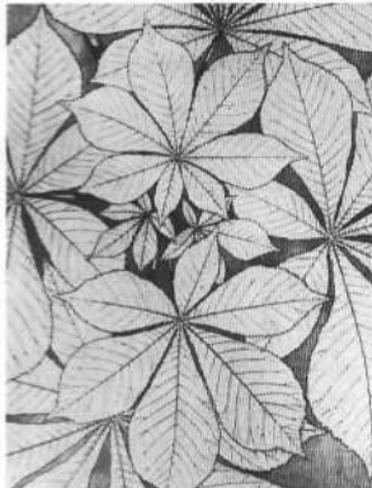
Quanto alla passione per l'arte orientale che accomunò la cultura artistica della seconda metà del XIX secolo, sarà proprio Whistler che, tra il 1876 e il 1877 decorerà, a Londra, la famosa e bellissima *Peacnck Roani* (la Stanza dei Pavoni), per Francis Leyland. anzi contro la sua volontà, approfittando di una sua assenza momentanea - e in quell'occasione dipinse sopra la preziosa tappezzeria antica in cuoio di Russia, fece a pezzi un tappeto persiano i cui colori non armonizzavano coi suoi - come cornice ad un suo quadro *La Princcs.se chi Pays de la Porcelaine* (1863-1864), chiaramente ispiralo a motivi giapponesi (si pensi alle xilografie di Utamaro).

Nella *Peacock Rootn* la disposizione del disegno nello spazio delle pureti non è più impostata in maniera tradizionale, ma in un gioco lineare di asimmetria di superficie, lontana dalle regole della prospettiva classica. Tutto un movimento continuo, avvolgente, sale de grandi ventagli a linee serpentinate dei pavoni fino a ricadere morbidamente nelle gocce luminose delle piccole lumiere a soffino. osC soffuso splendore di un verde-oro luminoso e trasparente. Aucte *os:* quadri, che Whistler intitolava a guisa di pezzi musicali, come, ac **esempio, *Notturno in blu e oro. Sinfonia in bianco*, l'ascendenza giapponese** è diretta nella libertà delFimpaginazione, nell'uso del colore. nell'armonia (che però testimoniano anche dell'amore di Whist3er per l'Impressionismo).

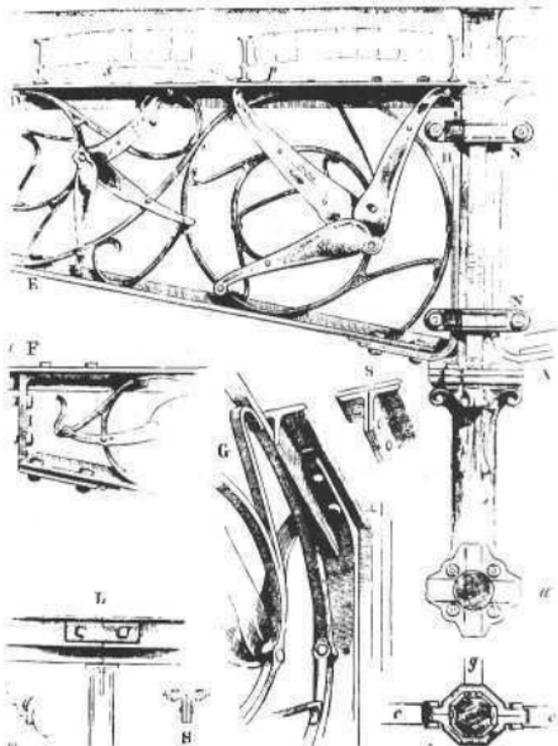
87 – J. MCNEILL WHISTLER, *Roso e argento: la principessa del paese della porcellana*, 1864.

Oltre al motivo del pavone, che attraverso Beardsley diverrà, co: cigno, il giglio, la ninfea, una delle sigle più caratteristiche dell'Ari Nouveau, è di Whistler - ma anche dei Preraffaelliti, come si è visto - la ricerca di accordo tra quadro e cornice, quasi a fare un tutto unico. **Si** veda **il** *Notturno in blu e* ***oro:*** *il vecchio ponte di* ***Battersea*** **(1872-**1875). La cornice, decorata a scaglie blu e oro è come la naturale definizione del quadro, tutto sugli stessi toni. A destra il motivo della farfalla, che Whistler usava a mo' di sigla in ogni sua opera, nelle sue lettere, disposta sempre in posizione asimmetrica, secondo l'uso giapponese. E suo è il ' giallo farfalla ' (tutta la sua casa era impostata su questo colore, dalle pareti ai tovaglioli, in accordo col bianco e blu delle porcellane cinesi). E col blu e verde, col viola e turchese. sarà anche uno dei colori preferiti daH'Art Nouveau.

Sarà soprattutto il senso dell'armonia generale che emana da tutto ciò che accompagna ogni atto delia vita, fino all'estenuazione più raffinata, il motivo di cui l'Art Nouveau farà più tesoro . -

L'interesse verso l'Oriente si manifestava intanto in una serie di testi sull'arte giapponese, tra i quali il più autorevole resta quello di CHRISTOPHER DRESSER del 1876, " Japan, its Architecture, Art and

Art Manufactures ". E Dresser è anche autore di " The Technical Educator " (1870), nel quale individua il significato della struttura organica e funzionale degli elementi vegetali, dando avvio ad uno dei motivi più perspicui dell'Art Nouveau, quello del ritmo lineare, dell'energìa dinamica insita nelle forme della natura, nelle piante, negli organi dì volo degli uccelli. In realtà, non è tanto la natura che diventa oggetto di studio e fonte dì suggerimento, quanto l'individuazione dello schema costruttivo, simbolico, della matrice strutturale dell'oggetto naturale, espresso in mòduli geometrici piani, secondo l'uso orientale. Ma il carattere bidìmensionale dell'ornamentazione orientale era già stato avanzato come postulato teorico dalla " Grammar of Ornament " del 1856 di OWEN JONES, sulla quale era importato il metodo educativo della scuola di South Kensìngton, e che ebbe tanta ascendenza sui Preraffaelliti, prima, e, in pieno Art Nouveau, anche su Van de Velde.

Al Gothic Revival, già insito nel medievalismo di Ruskin, di Morris, dei Pre-affaelliti, e per il quale si dovrà anche fare il nome del francese VIOLLET-LE-DUC (1810-1879), da cui deriverà l'interesse cosi vivo per la struttura, nella quale egli diceva consìstere l'espressione più autentica dell'architettura (e riduceva i mòduli dell'architettura medievale nelle ornamentazioni ' strutturali ' in ferro), rimarranno legati, attraverso Ruskin e Morris, anche gli inglesi ARTHUR MACKMURDO (1851-1942), WALTER CRANE (1846-1915), CHARLES ASHBEE (1863-1942), che promossero il movimento di " Arts and Crafts ", prima con la " Century Guild " (1882), intesa alla riqualificazione

88 – OWEN JONES, foglie di ippocastano, c. 1856.
89 – CHRISTOPHER DRESSER, *Forza e energia*, c. 1870.
90 – C. DRESSER, disegno per vetrata, c. 1873.

91 – A. BEARDSLEY, caricatura di Walter Crane allusiva delle sue idee socialiste, c. 1893.
92 – EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, disegno di inferriata.
93 – E.-E. VIOLLET-LE-DUC, disegno in " Entretiens sur l'architecture ", 1872.
* – WALTER CRANE, fregio.

di tutti i settori della produzione artistica, poi con la " Arts Workers Guild " (1884), fino alla " Arts and Crafts Exhibition Society ", fondata nel 1888.

Ma con questi personaggi il primo Art Nouveau inglese può dirsi già nato.

Simbolismo, Estetismo, Neo-spiritualismo, che si potevano rias-

94 – ANTONI GAUDÍ, particolare del Parco Güell a Barcellona.
95 – A. GAUDÍ, Casa Batlló, Barcellona, interno.
* – fregio da « The Art Journal », 1851.

sunicic in quello che si definiva " decadentismo ", non possono più considerarsi premesse, bensì componenti parziali o essenziali, e comunque partecipi di un'aria generale di gusto Art Nouveau.

È interessante, semmai, vedere come l'Art Nouveau riesca ad utilizzare queste premesse, come se ne serva in maniera razionale, quasi illuministica, per così dire, così come, ad esempio, Pìranesi si serviva dell'antichità classica e dì motivi egizi.

Si veda infatti la differenza tra il modo con cui si manifestano i diversi revivals del momento (i vari neo-romanico, neo-gotico, neo-neo-classico...} e come l'Art Nouveau, invece, si serva di questi stessi motivi, dello stesso concetto di revival, ad esempio, non in maniera storicistica, ma razionalmente, a mo' di ' collage ', come riferimento emblematico, come implicazione simbolica, trasformando tutto ed assorbendolo in un problema di 'stile': si pensi a come Aubrey Beardsley usa il ' classico ', nell'illustrazione *Ave atque vale* del carme di Catullo "In morte del fratello"; con una purezza di trascrizione, con un rivivere assoluto del motivo, risolto nella dinamica tensione della linea; o a come, ad esempio, Gaudi si serve del Gotico, rivivendone con intensa adesione il carattere corale, religioso; reinventandone e mettendone in crisi le leggi costitutive, forzando certe leggi statiche e dinamiche del Gotico stesso, con una libertà di interpretaziòne e di revivescenza straordinarie; o, anche, a come lo Jugend usa i motivi monodimensionali, prospettici, egizi, come fatto emblematico (di qui il ricorso, anche, al Piranesi delle decorazioni).

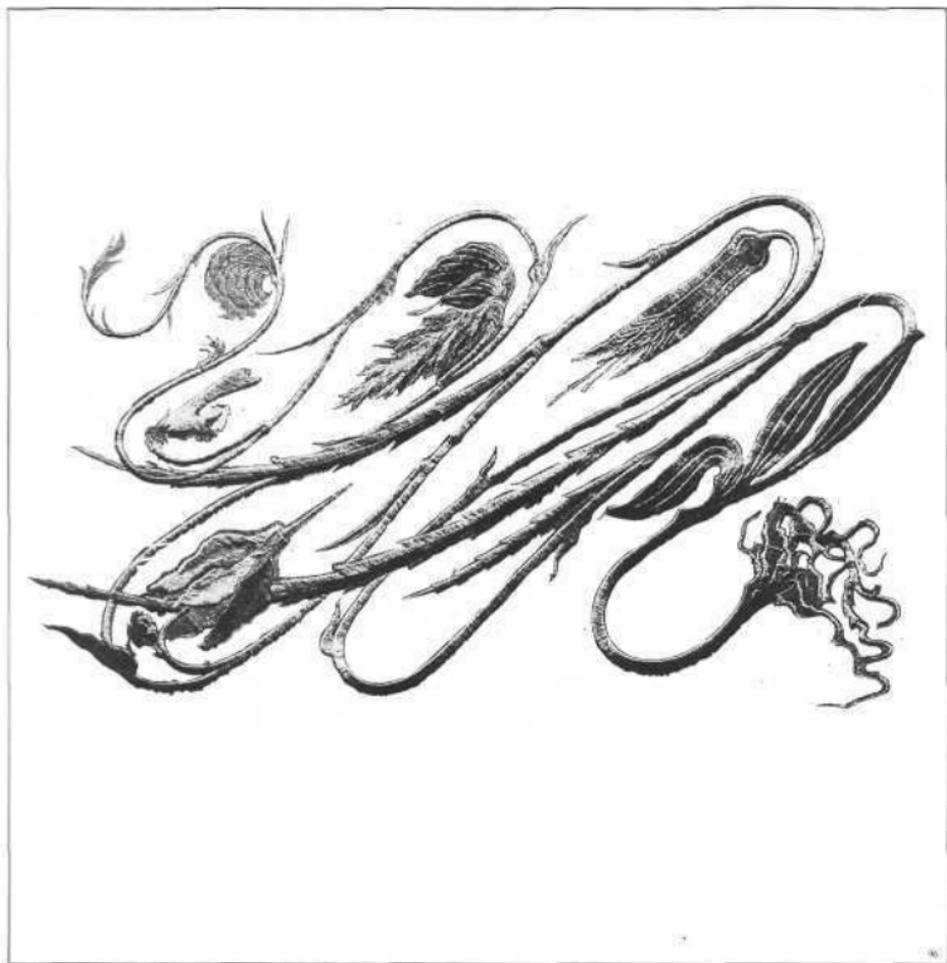
E sarà, comunque, questa forza di infiltrazione, capace di trasformare, plasmare a sua immagine ogni motivo, da qualsiasi parte le provenga, che darà vita a quel filo sotterraneo, che già al suo manifestarsi non si tradusse, nello stesso Art Nouveau, in movimento risolvente, accentrante, globale, ma venne a costituire quel sottofondo che ogni tanto riemerge e svolge le funzioni, non di basso continuo, ma anzi di ' vibrato ', di guizzo ricorrente, che, comunque, appunto. ' inquina ' (nel senso che incide, segna, infine ' trasforma ') tanti fatti che si sono verificati dopo, anche tra loro lontani e contraddittori. contribuendo a caratterizzarli.

Per tornare alle varie correnti: Simbolismo, Estetismo, Neo-spiritualismo, che, come si è detto, si possono considerare componenti dell'area generale di gusto art nouveau, poiché rappresentano, a loro volta, correnti autonome e contemporanee, sarà opportuno, di volta in volta, registrarne le tangenze. Anzi, per quanto è possibile, di quel momento di cultura cosi variamente intersecato e ricco di rapporti e di scambi, vorremmo riuscire a cogliere i fatti più autonomi e caratterizzati.

Questo, non tanto per l'architettura e per le arti applicale, per cui i chiarimenti sono stati già assai vasti, ma soprattutto per le arti piasliche, che generalmente si ritengono solo parzialmente interessate (anche se contributi notevoli, stranieri e italiani, permettono di impostare il problema in maniera precisa).

Il Madsen, per esempio, scrive che "in regola generale... il termine Art Nouveau non può essere usato per la pittura, sia perché il fenomeno interessò soprattutto l'architettura e le arti applicate. sia perché la pittura viene di solito distinta in periodi ben determinati, secondo una suddivisione che le è particolare" [10].

Proprio per questo, invece, ci sembra opportuno riuscire a cogliere. nei caratteri essenziali, le personalità, che non saranno molte, ma autonome, che caratterizzano il momento.

Anche perché proprio la distinzione in periodi ben determinati della pittura è ormai un'eredità dì momenti di cultura nei quali l'apporto dell'Art Nouveau era completamente e volutamente ignorato (di Klirat, ad esempio, non sono molti anni che si è ripreso a parlare), anche per la forza propulsiva di fatti come l'Impressionismo, prima, poi dei vari movimenti che ebbero come centro di diffusione Parigi e la Francia, e nei quali sembrava sfociare qualsiasi evento artistico (il Post-Impressionismo, i Nabis, i simbolisti ecc), e per il subentrare, alla vigilia della prima guerra mondiale, dell'Espressionismo e delle varie avanguardie, che, rovesciando il concetto tradizionale di 'arte', si posero.subito, intenzionalmente, contro quell'ideale del bello', al quale, comunque sia. l'Art Nouveau si ispirava, riponendo anzi su quello ogni sua ipotesi di moralizzazione e di riscatto della vita comune.

96 e simbolo del III capitolo, pagg. 45-61 – HERMANN OBRIST. *La frustata o I ciclamini*, 1892-1904.
97 – HENRY VAN DE VELDE, fibbia in argento e ametista, c. 1898.
98 – LOUIS MAJORELLE, balaustra in ferro battuto, c. 1900.
* – capolettera, da « The Studio ».

\nche se il movimento, così dilatato e così vasto, presenta fatti e modi diversi a seconda dell'humus culturale e storico nel quale si in- t LSLI *e i* seconda del tempo, tuttavia è possibile cogliere, nelle diverse in mitestazioni, alcune caratteristiche generali e alcuni aspetti che uniranno variazioni e modificazioni nei diversi momenti e luoghi. ni \ che si rifaranno sempre ad un denominatore comune.

L'Art Nouveau si poni;, intenzionalmente, come ' stile ornamentale \

Una lunga tradizione razionalista e purista ci ha abituati a diffidare dei termini ' ornamento ', ' ornamentale ' e dell'aggettivo affine • decorativo \

Vediamo, invece, che cosa si debba intendere con questi termini. che l'Art Nouveau contrappone a ' naturalismo ' e ' naturalistico \ tacciando di naturalisti anche gli impressionisti, in quanto, in accordo coi simbolisti, videro in loro, e per molti versi a ragione, come bene ebbe a dimostrare, in un saggio pubblicato su « Comunità ». Mila Levi Pistoi, l'estremo portato del naturalismo ottocentesco.

" Nelle illuminazioni dei simbolisti come nelPallusività dell'Ar: Nouveau spira, è vero, un'aria di fine secolo, ma la crisi più grave *s* senza possibilità di soluzioni è innegabilmente nel filone del Naturi* lismo. Oggi questa constatazione pare una realtà banale e quasi scontata, eppure per lungo tempo fu velata da cause secondarie e non de'. tutto artistichc tra cui va certamente messo il fatto che l'incomprer.- sionè del grosso pubblico e la derisione della critica ufficiale contribuirono e confortarono gli impressionisti stessi a credersi dei vessilliferi di una rivoluzione del gusto. In effetti furono l'estremo prodotto del Naturalismo ottocentesco e a ragione furono attaccati polemicamente dai contemporanei simbolisti" [n].

Aggiungerei che l'intuizione e l'anticipazione di attualità dei simbolisti e dell'Art Nouveau, rispetto agli impressionisti (naturalmente queste osservazioni sono esclusivamente rivolte ad un certo tipo di impostazione mentale e non intendono minimamente sottovalutare l'interesse dell'Impressionismo sul piano artistico), sta nel fatto che. mentre quelli assumono, sia pure con sprezzante violenza, la realtà borghese, l'Art Nouveau e i simbolisti tendono a trasformare la realtà contingente, sublimandola nel mito del Bello, di un Bello trasportato direttamente nella vita, confinante, perciò, con l'Eleganza, e non trascendente - anche col rischio, non sempre evitato, dell'evasione -.

La dichiarazione di Werkade, un Nabi belga, " non ci sono quadri, c'è solo decorazione ", è abbastanza dimostrativa di questa situazione. Ed è altresì sintomatico che Alois Riegl, nell'introduzione al suo " Stilfragen " (Problemi di stile), uscito nel 1893, scriva: "...il bisogno

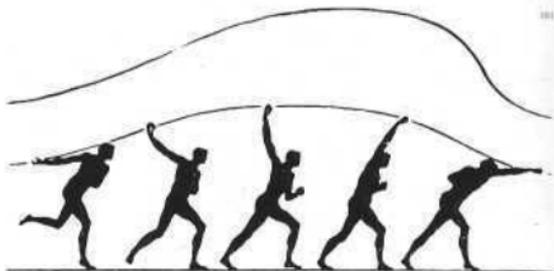
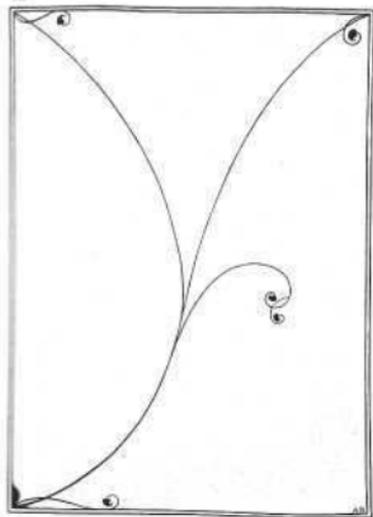
di decorazione è... uno dei più elementari bisogni dell'uomo, più elementare di quello della protezione del corpo ".

L'ornamento dell'Art Nouveau è la forma simbolica nella quale è racchiuso il messaggio, e tende ad impadronirsi dell'oggetto per trasformarlo nella sua essenza ' strutturale ', nel suo vitalismo segreto, nel ' simbolo ' della sua funzione.

Perciò l'ornamento si concretizza nella linea avvolgente, dinamica, sinuosa, dal tratto netto e definito, che determina, sul piano, due forme complementari, come un positivo-negativo, che hanno significato ciascuna per proprio conto. E sì sdoppia e moltiplica, poi, come l'eco di un'onda, in fasci di linee che si diramano in parallelo o a ventaglio, in svolgimenti liberi.

Walter Grane, nel 1889, parla del significato della linea come forza evocatrice. E aggiunge; "La linea è di importanza assoluta: nella realizzazione dell'opera d'arte il disegnatore, perciò, deve servirsi di linee di ogni tipo; linea determinante, linea enfatica, linea delicata, linea aggressiva, linea che controlla e unisce".

Félix Bracquémond, incisore e ceramista francese, in " Du dessin et de la couleur " del 1885, scrisse: " Ciò che nella vita è gesto, movimento, espressione di carattere, manifestazione di esseri viventi e disposizione di oggetti, nell'opera d'arte diventa linea ".

Van de Velde, nel 1898, scriverà che la linea è " una forza attiva

come tutte le forze elementari ". E Endell, architetto tedesco, autore del famoso *atelier Elvìra* a Monaco, dalla fantasiosa libertà nella decorazione ornamentale della facciata e della scala (l'atelier, del 1896-1907, è stato distrutto dai nazisti), scriveva nel 1898: " Stiamo assistendo al sorgere di un'arte completamente nuova, un'arte con forme che non significano o rappresentano niente, non evocano niente, ma possono stimolare il nostro spirito altrettanto profondamente di quanto possono farlo i toni musicali ".

Nello stesso tempo Debussy parlava di " rottura della cellula melodica ", e nel 1901 scriveva nella « Revue Bianche»: "L'arabesco musicale, o piuttosto, il principio dell'ornamento, è hi base di tutte - le forme d'arte ".

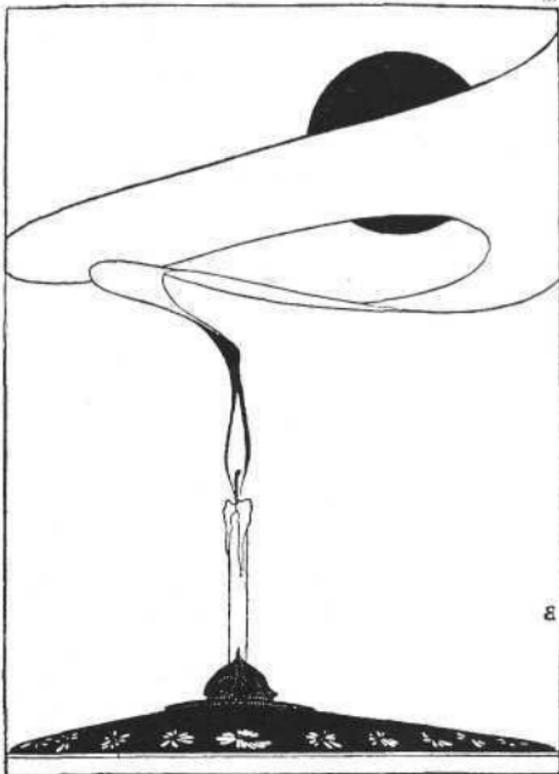
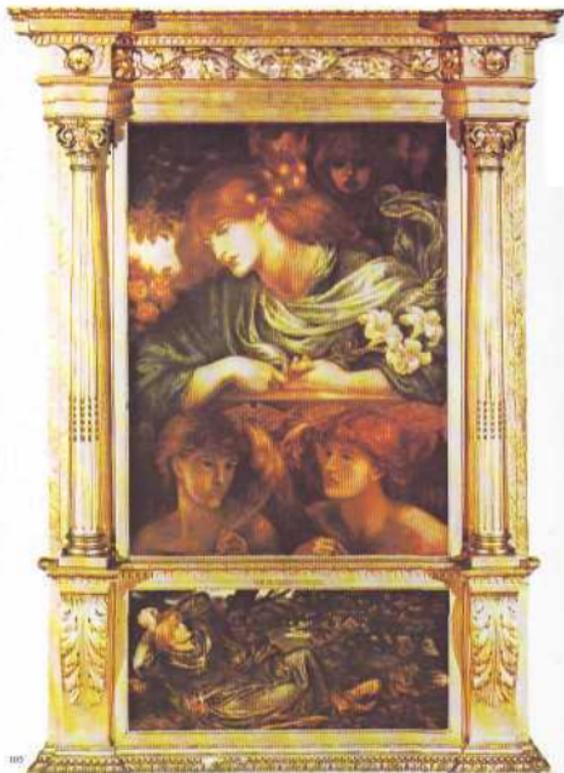
I legami col mondo musicale erano mollo stretti: lo stesso Debussy eseguì la *Damoìselìe élue,* ispirata al poema e al quadro *The ble.ssed Damozel* (1874) di Dante Gabriel Rossetti alla inaugurazione della prima mostra di " La Libre Esthétique ", nel 1894. E fu il francese Maurice Denis che illustrò l'edizione francese del poema sinfonico di Debussy e delle poesie di Rossetti. Addirittura di " liberty " e di " esoterismo ", parla Marco Bortolotto a proposito di alcuni Lieder (dai *Fiinfzehm Gedichte* del *Buch der hangendem Garten* Op. 15 ai Licder deìl'Op. 22) di Schònberg, usando il termine " curvilinei "[12].

102

103

99 – HENRY VAN DE VELDE, fregio.
100 – AUBREY BEARDSLEY, disegno per la copertina di un libro di versi di Dowson, 1896.
101 – WALTER CRANE, illustrazione di " Line and Form ", 1900
102 – CHARLES F. A. VOYSEY, copertina di un volume di W[illegible] Essex, c. 1896.
103 – AUBREY BEARDSLEY, disegno, 1894-95.

104

105

104 – MAURICE DENIS, copertina di " La Demoiselle Elue ", poema lirico di D. G. Rossetti, musica di Claude Debussy.
105 – DANTE GABRIEL ROSSETTI, *The Blessed Damozel*, 1875-79.
106 – WALTER CRANE, interpretazione lineare del salto di una ballerina, illustrazione di " Line and Form ", 1900.
107 – WILLIAM BRADLEY, disegno.
108 – AUBREY BEARDSLEY, *The Dreamer*, illustrazione per " Lysistrata ".

E la danza, come proiezione nel tempo, in senso ' musicale ', ritmico, del movimento, è una delle espressioni più ricorrenti nell'iconografia dell'Art Nouveau.

Anche la figura umana è assunta in senso simbolico, come espressione del dinamismo essenziale nel quale si concretizza la vita.

L'immagine femminile è ridotta a sottile simbolo scorporato, dì cui rimane, sotterraneo e segreto, un sensualismo sofisticato e sfuggente, leggermente equivoco, e l'immagine della danzatrice è tipica del tempo.

Il gesto rituale della danza, poi, è uno dei mezzi di esorcizzazione del sesso (come direbbe Barthes), perché allontana il corpo nel favoloso (come l'esotismo, che, come ben sappiamo, è un altro dei motivi più amati dall'Ari Nouveau).

E in realtà, in un'epoca in cui Stanislav Przybuszewski, grande amico di Nietzsche, poteva scrivere: " In principio era il Sesso. Nulla era all'infuori di Lui, tutto era in Lui" (1893), si temeva veramente il sesso.

Era l'inizio della emancipazione femminile, in una società ancora permeata di puritanesimo.

Nietzsche vedeva nella donna una creatura pericolosa, infida, sensuale (forse, anche, per l'abbandono della stravagante Lou Salomè).

La donna angelicata dì Dante Gabriel Rossetti e di Bume-Jones si stava trasformando nella donna vipera di Beardsley e di Klimi.

(E anche a questo proposito verrebbe la voglia di fare un raffronto con la situazione attuale: mai si è parlato di sesso come ora, mai si è svolta una campagna di pubblicizzazione del sesso come oggi. Le lotte per la parità civile e sociale tra uomo e donna, portate avanti dal movimento femminista, troppo spesso male interpretato solo come sinonimo di liberalizzazione erotico-comportamentale - ne SODO un esempio alcune tra le riviste femminili italiane sulPargomemo - portano, come contropartita, questa pubblicizzazione del sesso, *chi* rappresenta, ancora, una difesa interessata, e inconsciameme appoggiata proprio da tante soi-disant ' femministe ', da parte de-Ze istituzioni borghesi configurate per una società retta daH"uoroo ; che, squalificando la dignità femminile, tentano le estreme difese ci una condizione statica, di comodo).

Ma nel periodo di cui ci occupiamo le idee non assumevano, sr-cora, almeno all'apparenza, tali forme di parossismo esteriore, aaz: si ponevano come simbolo astratto, cioè si scorporavano.

Perciò, dunque, il simbolo più ricorrente dell'Ari Nouveau è l'tm-

magine della danzatrice serpentina (la Serpentintànzerin), nella quale si concretizza e si personifica, giustificando una sorta di amore-odio violento, l'idea della linea serpentinata.

La Loie Fuller, la danzatrice dai veli (che faceva fluttuare il suo lunghissimo manto aiutandosi con un'asta sottilissima, invisibile, e con alcuni ventilatori), è per questa ragione l'idolo dei poeti (Mallarmé, Rodenbach) e l'ispiratrice di tanti artisti, da William Bradley a Raoul Larche, a Pierre Roche, che, con l'architetto Henry Sauvage, le dedicò anche, a Parigi, per l'Esposizione Universale del 1900, un teatro la cui facciata si modeliava secondo la spirale dei suoi veli, a Rivière, Hoelger, Lerche, Lucas, Van de Velde, fino a Rodin, a Toulouse-Lautrec, a Kolomar Moser, a Jules Cheret...

"... La Loie Fuller che faceva turbinare attorno a sé metri e metri di veli leggeri, cavaturaccìoli, trottola, splendente nella luce colorata come un vaso iridato di Tiffany, fino a trasformarsi, con serpentine sempre più ardile, in un enorme ornamento, la cui metamorfosi, da uno slancio luminoso a un improvviso abbandono fino all'annullamento nella gola dell'oscurità e del sipario, ci appare nel ricordo come il simbolo dello stile Floreale" (Friedrich Ahlers-Hestermann) [13].

109 – FRANZ VON STUCK, *Danzatrici*, 1896.
110 – AUBREY BEARDSLEY, *La danza del ventre*, illustrazione per "Salomè" di Oscar Wilde, 1893.

110

111

112

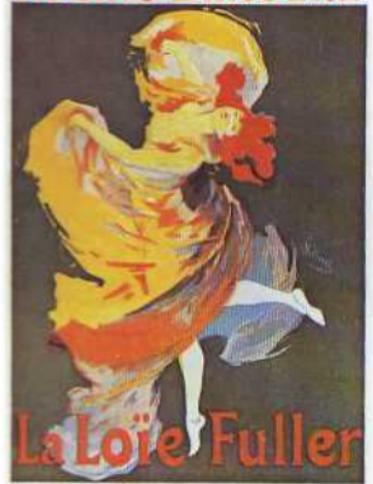
113

111 – Il palazzo della danza con statua di Loïe Fuller all'Esposizione internazionale di Parigi del 1900.
112 – B. HOETZGER, *Loïe Fuller*, statuetta.
113 – *Loïe Fuller*, fotografia dell'epoca.

114 – RENÉ LALIQUE, ringhiera in bronzo per il teatro della Loïe Fuller a Parigi (distrutto), 1900.
115 – JULES CHERET, *La Loïe Fuller, Folies Bergères*, 1893.
116 – HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, *Loïe Fuller*, I, 1893.
117 – HENRI SAUVAGE, progetto per il teatro di Loïe Fuller a Parigi.
118 – KOLO MOSER, *La danzatrice Loïe Fuller*, manifesto.

Non posso fare a meno di osservare, a questo punto, una strana coincidenza simbolica:

La danzatrice americana Isadora Duncan, la cui vita fu tutta estroversa, esclusivamente rivolta al riscatto della libertà, inseguita anche nella sua tecnica, intesa alla definizione della ' danza libera ', naturale, spontanea (sia pure, in parte, secondo le teorie di F. Deisarte), per cui rifiutò, anche, effetti scenografici e decorativi, si dimostra, in effetti, nei suoi rapporti, nelle sue idee politiche (moglie del poeta comunista russo Essenin, che poi abbandonò, come già aveva abbandonato Gordon Craig, cercò di diffondere, in accanite serate di spettacolo-manifestazione, in America, idee di sinistra), la meno le-

j - *Caratteri dell'Ari Nouveau.*

gata all'immagine tipica, di grazia perversa, di raffinata estenuazione, di decorativismo lineare dell'Art Nouveau. Ma la sua morte si riassume, stranamente, in una tipica raffigurazione art nouveau: mentre si lasciava trasportare nella sua veloce macchina scoperta, da un giovane accompagnatore, la sua lunghissima sciarpa di velo, agitata nel movimento frustante del vento, sollevato dalla corsa, rimase impigliata in una ruota della macchina e la strangolò. Come se l'amore-odio per la donna, che si personifica, a sua volta, nella linea serpen-

119

121

122

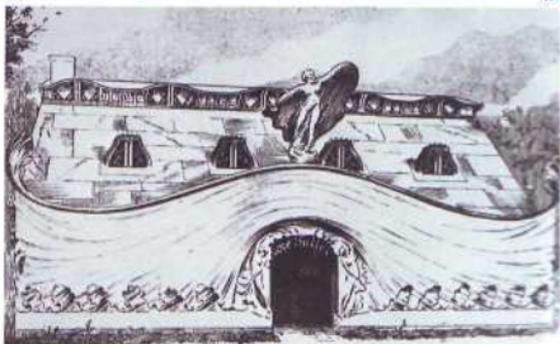
THÉATRE DE
LOIE FULLER
EXPOSITION UNIVERSELLE
RUE DE PARIS

123

120

124

125

126

tina, sì chiudesse su se stesso, in una sorta dì tautologia riflessa ;r. una coincidenza di suggestiva, tragica, dannunziana drammatici!

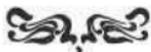
Nell'immagine in movimento, dì cui la linea serpentina è dunque il simbolo, si concretizza anche l'idea di spazio dell'Art Nouveau. che, per la prima volta, si pone come ' spazio esistenziale ".

Lo spazio definito secondo la geometria euclidea viene completamente annullato. Alla ' regola ' classica sì sostituisce il ritmo, alla simmetria l'asimmetria: lo spazio non si da come esistente, ma si crea contìnuamente, dall'esterno, dal ritmo della linea avvolgente, nell' ' atto ' del farsi.

Non è uno spazio esplosivo (come quello del Barocco), ma implosivo. Si crea dalla superficie, dal nastro sinuoso che si curva, e come tale esiste come involucro che si modula e arricchisce come una preziosa scorza, sia all'esterno che all'interno.

Si pensi a Horta, a Van de Velde, a Hoffmann, a Endell e, per altra via, anche a Gaudi (solo che, se il simbolo fitomorfico si adatta ai primi, per Gaudi bisognerà ricorrere ad un paragone più organicistico, zoomorfico. Si ricordino le parole di Dali, nel testo sopra citato " De la beauté terrifiante et comestible de l'Architecture Modern' Style ", su « Minotaure », del 1933, quando accenna al piacere che gli provocava l'arte di Gaudi, quando penetrava nelle " grotte attraverso tenere porte di fegato di vitello ").

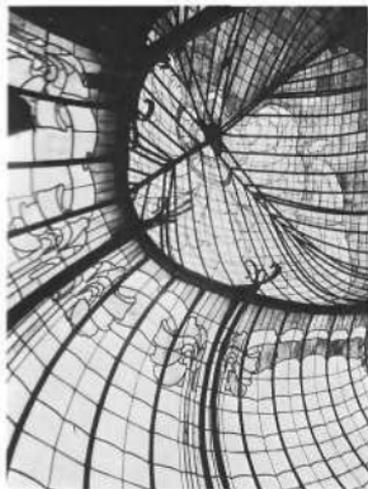
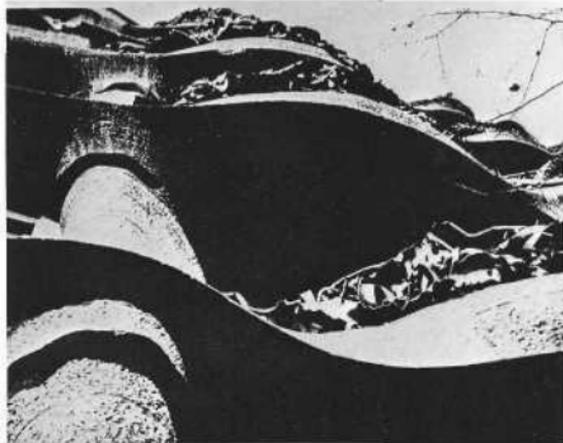
119 – WILLIAM BRADLEY, *La danzatrice serpentina*, 1894-95.
120 – S. ST. LERCHE, vaso in bronzo raffigurante Loïe Fuller.
121 – PIERRE ROCHE, *Loïe Fuller*, prima del 1900.
122 – ORAZI, manifesto per Loïe Fuller.
123 – MARIE-FELIX HYPPOLYTE LUCAS, *Loïe Fuller*, c. 1898.
124 – RAOUL LARCHE, *La danzatrice dai veli*, c. 1900.
125 – THEODORE RIVIÈRE, *Loïe Fuller*, statuetta.
126 – WILLIAM BRADLEY, *La gonna ballerina*, 1894.
* – DE BAZEL, fregio.

Finché con Adolf Loos (che ormai griderà: " l'ornamento è delitto "), con Louis Suìlivan, con Wright, lo spazio si aprirà completamente, la linea strutturale non sì risolverà più in simbolo, tornerà ad essere struttura reale, ma struttura aperta.

Resta da considerare quella che è stata forse la scoperta più rischiosa e più attualizzata dell'Art Nouveau: l'aver posto le basi del concetto moderno di ' design ' come mezzo di integrazione sociale, in quanto, per la prima volta, la produzione è considerata come una delle funzioni della società.

Anche in questo si deve cogliere il tentativo dell'arte di colmare la frattura arte-società ed anche il rischio nel quale l'arte si pone, di diventare essa stessa strumento della società dei consumi. Ciò a cui non sfugge, nel suo degenerarsi, l'Art Nouveau,

E così si capisce la sua tarda involuzione negativa, il suo scadere a livello di gusto (e il rifiuto oppostogli dalle successive avanguardie rivoluzionarie, e anche l'inizio della degenerazione, come imposizione di gusto da parte dell'industria interessata, del design, che troverà nel Bauhaus l'ultima difesa e l'ultimo tentativo di riabilitazione fino alla crisi, estremamente salutare, dei nostri giorni).

127

128

127 – VICTOR HORTA, *Hôtel Solvay*, lucernario, Bruxelles.
128 – ANTONI GAUDÍ, *Casa Milà*, Barcellona, 1905-10, particolare della facciata vista dal basso che evidenzia il movimento a colpo di frusta nell'alzato.
* – fregio di Van de Velde.

129 – MICHEL THONET, poltrona a dondolo in faggio curvato, 1860.
130 – ANTONI GAUDÍ, particolare della rosta del cancello di palazzo Güell, Barcellona, 1885-1890.
* – fregio di Van de Velde.

Nell'accenno ad una degenerazione dell'Ari Nouveau in fenomeno di gusto, è implìcito il riconoscimento di una sua impostazione eccessivamente intellettualistica, raggelata, di un'accensione tutta di Lesta, anche nella sua inquietudine sensualistica, nel suo **erotismo** freudiano.

Analizzando il movimento secondo i suoi diversi caratteri e le sue linee di svolgimento vedremo come non sia quasi possibile distinguerne le manifestazioni in periodi successivi: mentre per alcuni aspetti (grafica, arti applicate), alcune regioni hanno la precedenza (l'Inghilterra, ad esempio, la Francia, gli Stati Uniti), per altri aspetti (architettura, pittura, scultura), c'è un netto slittamento, con punte di precedenza che vanno, invece, dal Belgio alla Francia, alla Catalogna, agli Stati Uniti, all'Austria e Germania, alla Scozia, alle altre regioni continentali.

Semmai la distinzione può darsi tra primo Art Nouveau e secondo Art Nouveau e tra diversità di caratteri, di regione in regione, e di ascendenze.

Nei caratteri generali e per alcuni motivi dominanti le manifesta-

zioni, invece, sono quasi contemporanee: si pensi al famoso motivo del ' coup del fouet ' (il colpo di frusta), per il quale, come primo esempio dichiarato ci si riporta al ricamo *La frustata* di Obrist in un paravento del 1892-1894 (anche se lo si fa derivare dalla copertina di Mackmurdo di " Wren's city churches " del 1883, che, a sua volta, si riporta a motivi di William Blacke e di Morris; ma si è parlato anche di riferimenli alle prime sedie di Thonet, verso il 1835), che poi si ripropone, in soluzione plastica, nell'architettura di Horta, in Belgio, " nell'arricciatura delle membrature e delle cornici " [14], (ma già in questo senso si esprìmeva in Gilbert, inglese, la cui *Fontana di Eros* in Piccadilly Circus, a Londra, iniziata nel 1887, svolge plastica-

131 — HERMANN OBRIST, *La frustata* o *I ciclamini*, 1892-1904.
132 — CHARLES RICKETTS, *Melancholia*, disegno per " The Sphinx ".
133 — WILLIAM BLAKE, *The divine Image*, in " Songs of Innocence ", 1789.
134 — ALFRED GILBERT, *Fontana Eros*, in Piccadilly Circus, Londra, 1887-93; particolare.
135 — VICTOR HORTA, *Hôtel Solvay*, Bruxelles, 1894, particolare con movimento tridimensionale a colpo di frusta.

133

The Divine Image.

To Mercy Pity Peace and Love,
All pray in their distress:
And to these virtues of delight
Return their thankfulness.

For Mercy Pity Peace and Love,
Is God our father dear:
And Mercy Pity Peace and Love,
Is Man his child and care.

For Mercy has a human heart
Pity, a human face:
And Love the human form divine,
And Peace, the human dress.

Then every man of every clime,
That prays in his distress,
Prays to the human form divine
Love Mercy Pity Peace.

And all must love the human form,
In heathen, turk or jew.
Where Mercy, Love & Pity dwell,
There God is dwelling too.

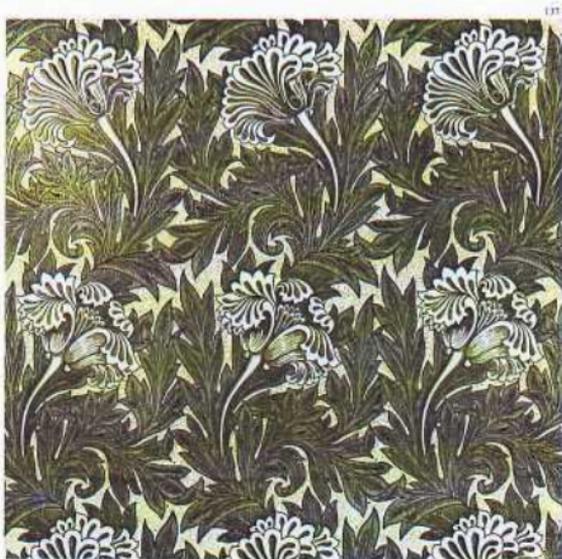
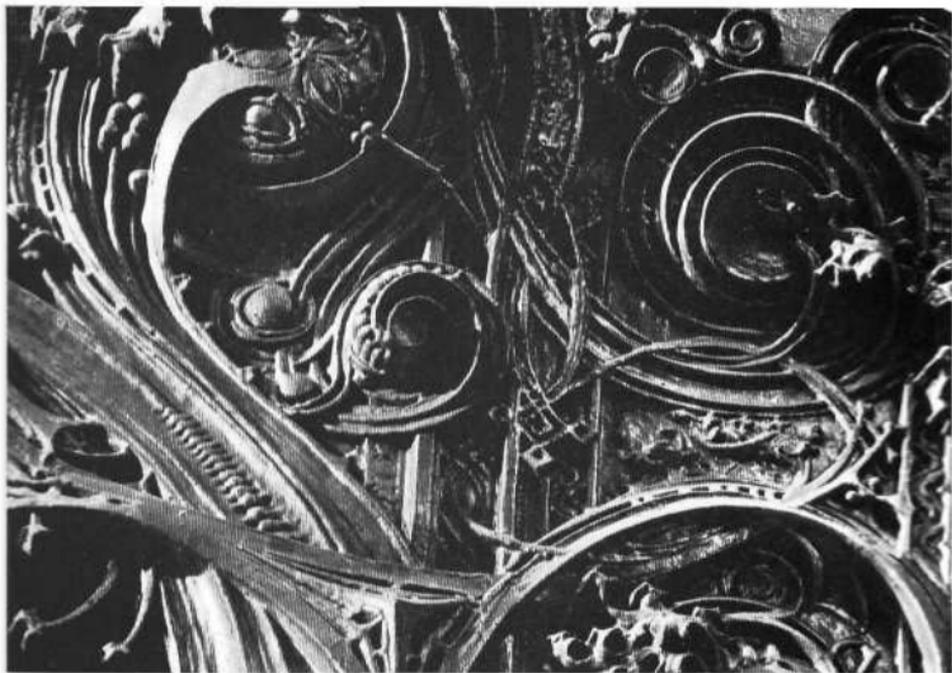
134

135

mente il motivo, in versione, peraltro, di estrazione barocca), torna in Austria nelle decorazioni murali di Endell (facciata *deìYAtelier Elvira,* del 1896-1907), a Parigi con il prospetto decorato come un fluttuar di veli del *teatro dì Loie Fuller* dì Pierre Roche (prima del 1900), nell'opera di Gaudi, in Catalogna (la rosta sul portale di *paiacio Giteli,* a Barcellona, 1885-1890, un particolare decorativo nel*la villa di Bellesgudrd,* 1900-1902)...

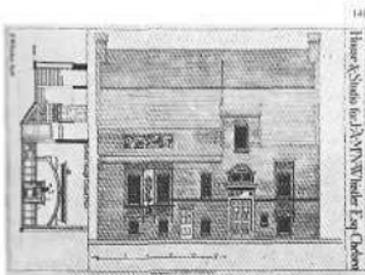
Per il primo manifestarsi dell'Alt Nouveau sul continente e negli Stati Uniti Tschudi Mad'sen parla di " tendenze latenti: motivi fioreali in Francia, ornamentazione di ispirazione celtica in Belgio, sinuose volute algheiformi in Spagna, il gioco astratto della linea nell'opera di artisti come Van de Velde e persino un curioso intreccio di rampicanti in quella di Sullivan. Ma si tratta " egli aggiunge " di fenomeni individuali; non legati tra di loro, anche se ogni singolo artista indicava una direzione verso l'Ari Nouveau" [1S].

136 – ARTHUR MACKMURDO, frontespizio per " Wren's City Churches ", 1883.

137 – WILLIAM MORRIS, *Tulip,* chintz da tappezzeria, 1875.
* – fregio di Van de Velde.

138 – LOUIS SULLIVAN, particolare ornamentale della facciata dei Magazzini Carson, Pirie, Scott & co., Chicago, 1899-1904.

Comunque preferisco adottare la presentazione per regioni, sia pure arbitraria, senza pretendere di seguire una esatta successione cronologica, per evitare, quanto più possibile, di costituire una differenza gerarchica tra i diversi aspetti della produzione artìstica, anche perché, proprio con l'Art Nouveau, si ha il primo tentativo reale per il conseguimento di quell'ideale (seppure sempre utopistica) ' sintesi delle arti ', che anche il Bauhaus cercherà di realizzare e che proprio nel caso dell'Art Nouveau troverà la sua definizione più esatta, non come aspirazione astratta, ma come conseguimento, nell'estrinsecarsi dell'attività individuale dei diversi artisti, che cercarono di realizzarla in se stessi, nel polimorfismo del loro interesse operativo e, direi, nella loro prospettiva ottica ideale, che unificava le diverse manifestazioni artistiche e le diverse attività, nella sola gradualità della scala.

140

139 e simbolo del IV capitolo, pagg. 63-81 - AUBREY BEARDSLEY, vignetta, in " Bon Mots " di Smith e Sheridan, 1893.
140 - E.-W. GODWIN, *la casa torre*, 46 Tite Street, Londra, 1885.
141 - E.-W. GODWIN, *La Casa bianca* di Whistler, Londra, 1879: prospetto e sezione.
* - HORNE, da « The Hobby Horse », 1890.

Se abbiamo riconosciuto, giustamente, all'Inghilterra, la precedenza diretta nella formazione della cultura nella quale si inserisce il movimento di Art Nouveau, e se non abbiamo rifiutato del tutto l'accusa di 'naturalismo' formulata dall'Art Nouveau e dal Simbolismo verso la grande esperienza dell'arte francese dell'800, non possiamo neppure non notare come tutta la cultura inglese sia improntata ad intellettualismo cerebrale, come anche i Preraffaelliti non abbiano rifiutato il naturalismo come fatto figurativo, ma si siano limitati a snaturare l'immagine umana, trasformandola in ' allegoria ', ignorandone le implicazioni sensibili, conturbanti, violente, anche volgari, che al contrario la Francia evidenziava senza pietà o ritegno.

Non si può ignorare in tutto T800 inglese un moralismo puritano, da collegio femminile, che cova anche sotto le ribellioni e riesce a soffocarle e inglobarle.

Questo spiega la violenta reazione degli intellettuali fine-secolo (con l'anticipazione dì Whistler, non inglese, che, come abbiamo visto, non ebbe la vita facile, anche se non si rassegnò troppo docilmente), e l'ostilità con cui anche dagli elementi considerati di avanguardia (ormai ' integrati ') furono accolte le coraggiose - e ostentatamente equivoche - ribellioni degli esteti e degli artisti, da Oscar Wìldc, che fu letteralmente messo al bando, a Aubrey Beardslev. che rappresenta la personalità più viva e più rivoluzionaria del primo Art Nouveau inglese e che, in patria, non incontrò nessun sostegno nella cultura divenuta ufficiale, né da parte dei Preraffaelliti - se si esclude Burne-Jones -, né da parte di Morris (e, stranamente, neppure da parte di Whistler, che avrebbe dovuto sentirlo immediatamente ' dei suoi ', se le amarezze di un continuo rifiuto da parte della società, la perdita della sua bella *Whìte House* - la Casa Bianca, che si era fatto costruire, quasi in gara con Morris, da Edward William Godwin -. e un naturale, snobistico disprezzo per gli altri, non io avessero soffocalo in un livore egoistico e misantropo).

141

Come anticipazioni formali del nuovo stile si citano le ceramiche della Grainger & Co., presentate alla Esposizione Internazionale di Londra del 1851, a spiegare anche la priorità inglese nelie manifestazioni Art Nouveau.

Abbiamo già parlato di WALTER CRANE (1845-1915), fondatore, con Mackmurdo e Ashbee, del movimento di " Arts and Crafts ", la cui attività grafica, dì illustratore e decoratore, resta fondamentale per la definizione delle linee direttive dell'Art Nouveau. Studioso del Quattrocento fiorentino, soprattutto di Botticelli, è anche autore del volume didattico " Lines and outlines " (1875).

142

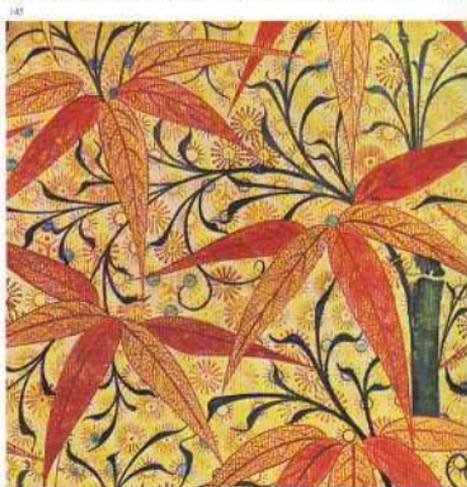
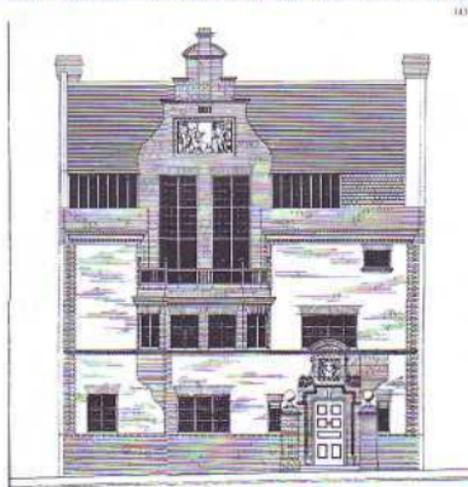
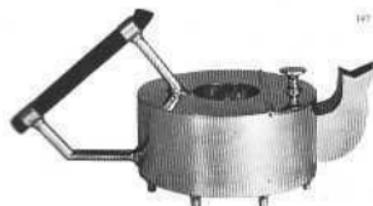
144

143

145

146

147

148

CHRISTOPHER DRESSER (1834-1904) è stato citato come teorico, oltre che come designer per l'industria. Tra i fondatori della "Art Furniture's Alliance", fu direttore artistico della « Furniture Gazette » e consigliere artistico della manifattura ceramica "Linthrope Pottery".

149

A pag. 64:
142 – WALTER CRANE, chintz da tappezzeria.
143 – E. W. GODWIN, Fronte della casa-studio in Tite Street, Londra, 1879.
144 – W. CRANE, *Assalto di cigni e iris*, piastrella, 1877.
145 – E. W. GODWIN, disegno per carta da parati, 1872.

A pag. 65:
146 – W. CRANE, cartone per vetrata.
147 – CHRISTOPHER DRESSER, teiera, c. 1880.
148 – C. DRESSER, *Studio di fiori*, 1856.
149 – ARTHUR HEYGATE MACKMURDO, marchio della Century Guild, 1884.
150 – A. H. MACKMURDO, copertina di « The Hobby Horse », 1893.
151 – A. H. MACKMURDO, paravento, 1884.

150

152 – AUBREY BEARDSLEY, " *The Black Cape* ", disegno per " Salomè " di Oscar Wilde, 1894.
153 – A. BEARDSLEY, decorazione a tutta pagina con iniziale ' A ' per " Le Morte Darthur ".
154 – A. BEARDSLEY, " *How Sir Tristan Drank of the Love Drink* ", illustrazione per " Le Morte Darthur ", 1893-94.
* pag. 67 – A. BEARDSLEY, fregio per la copertina di " Salomè " di Wilde, 1894.

151

L'architetto e designer ARTHUR MACKMURDO (1851-1942), fu in Italia con Ruskin; è tra i fondatori della Century Guild e, nel 1884, della rivista dell'associazione « The Hobby Horse », che diresse con Herbert P. Horner, e che contribuirà in maniera determinante al rinnovamento della impostazione grafica nella illustrazione del libro. Abbiamo già accennato alla sua anticipazione del motivo ' à coup de fouet ' sulla copertina di " Wren's City Churches " (1883).

Per l'illustrazione del libro, campo in cui l'Inghilterra raggiungerà, in questo momento, una posizione preminente per la raffinata qua-

152

lità formale e tecnica, citeremo anche i nomi di Jessìe M. ICìng, peraltro più vicina ai modi ' scozzesi ' (studiò infatti alla Scuola d'Arte di Glasgow) e che perciò illustreremo brevemente in quell'ambito, di Lawrence Housman, di William Brown Mac Dougall, di Sclvyn Image... Ma tutti gli artisti del tempo si occuparono preminentemente di questo settore.

Ma è con AUBREY BÌARDSLEY (1872-1898), che si esprime, soprattutto nella grafica (di lui si ricorda un solo quadro ad olio, e fu anche scrittore, poeta, traduttore finissimo), che la forza dì rottura espiosiva, folgorante, del nuovo stile, si manifesta in tutta la sua intensità.

Dopo un inizio apparentemente legato al mondo dell'ideologia preraffaellita, con le illustrazioni per la "Morte di Artù", di Thomas Maiory (1891-1892), dove già l'acuta perversità del suo segno lasciava

153

154

intendere il rifiuto netto di ogni compiacimento ' storicistico ' e moralìstico, cominciò ad esser presente in quasi tutte ie riviste di avanguardia dell'epoca. Nel 1893 « The Studio », la nuova rivista di cosi improvvisa e subita penetrazione in tutta Europa (tanto da giustificare un'altra definizione dei nuovi modi stilistici come *Style Studio)*. ha il coraggio, in una Londra impregnata di honorability, di dedicargli il suo primo numero. Nel 1894 Beardsley diviene quasi il solo protagonista di « The Yellow Book » (che però scompare con la distruzione della fortuna di Oscar Wilde, suo principale sostenitore). Nel 1896 nasce, quasi esclusivamente per Beardsley, «The Savoy ». una splendida, raffinata rivista illustrata, per bibliofili e collezionisti.

The Yellow Book
An Illustrateci Quarterly
Volume IV January 1890

Price $1.50 **Net**
London:John Lane
Boston: Copeland fe Day
Price 5/- **Net**

155 – A. BEARDSLEY, fregio per il poema di Beardsley " The Ballad of a Barber ", 1896.
156 – A. BEARDSLEY, copertina di « The Studio » vol. I. n. 1, aprile 1896.
157 – A. BEARDSLEY, copertina e costola di « The Yellow Book », 1893.

(Si deve ricordare che l'Inghilterra, proprio in questo periodo, ha fornito i prototipi più importanti di editoria: la copertina del libro è stata studiata da tutti gli artisti del tempo, da Ruskin - prima, anzi, da William Blake -, a Morris, ai Preraffaelliti, a tutti gli esponenti dcll'Art Nouveau, e i libri per l'infanzia di Walter Crane e di Kate Greenway restano insuperati a tutt'oggi).

Ma il nome di Beardsley è legato soprattutto alle illustrazioni per la " Salomè " di Wilde, di cui egli interpreta con magistrale pungenza l'estenuato, ambiguo, raffinato estetismo, aggiungendo una sua assolutezza ineguagliabile, un'asciuttezza di gusto e di sensibilità - pur nella esasperata follia di decorativismo -, un'essenzialità di segno, che la prosa di Wilde, nella sua modernità, non ha mai raggiunto.

Il divario sta forse nella sottilissima ironia (che in Wilde fu sempre più compassata, più ' inglese '), nell'equilìbrio serrato, tagliente, nella libera fantasia e nell'invenzione con cui egli fa uso del repertorio

158 – A. BEARDSLEY, *Atalanta e Calydon*, illustrazione per il poema di Algernon Charles Swinburne, 1895.
159 – A. BEARDSLEY, " *The Burial of Salomé* ", vignetta per " Salomé " di Wilde.

Art Nouveau: dalla linea serpentinata, che egli tende fino all'esasperazione, sottomettendole tutta la composizione, agli elementi-chiave, come il motivo della farfalla e del pavone (si veda lo splendido disegno *The Peacock Skirt* (La gonna-pavone, 1894), che pure non na-

160

160 — A. BEARDSLEY, "*The Peacock Skirt*", disegno per "Salomè" di Wilde.
161 — A. BEARDSLEY, vignetta in "Bon Mots" di Smith e Sheridan, 1895.
162 — A. BEARDSLEY, "*The Climax*", illustrazione per "Salomè" di Wilde.
163 — A. BEARDSLEY, "*The Dancer's Reward*", disegno per "Salomè" di Wilde.

sconde la sua discendenza dalla *Peacock Room* di Whistler, ma trasporta gli elementi in una macroscopizzazione fastosa della veste, contro la sottile acutezza della piccola testa viperina della donna, dalle narici vibranti, in uno slancio scattante, nel percorso inconsueto del motivo decorativo, in alto a sinistra, che si riporta, come in contrasto timbrico e di scala, ad una microscopizzazione veramente ' corpuscolare ').

Il bìdìmensìonalismo, Pappiattimento dei piani, il capriccioso intersecarsi dei percorsi grafici, l'avvolgimento ascensionale di una linea contìnuamente sottesa, la pungente esasperazione di un sensualismo segreto e insieme scoperto e quasi provocatorio, immaginifico, quale Wìlde raggiunge solo raramente, fanno di Beardsley una delle figure più favolose dell'ultimo '800. Vi si aggiunge Palone fantastico di una giovinezza bruciata, di un intenso passaggio a meteora, una fama di enfant terrible mai compiaciuto e mai ripiegato su se stesso.

Abbiam,o detto che Beardsley non cede mai alle lusinghe del revi-

164

165

valismo; anzi, quando interpreta motivi ' antichi ' (non, secondo la moda, medievali, ma classici), lo fa con una chiarezza di visione sconcertante. Ho già accennato alla purezza di trascrizione del suo splendido *Ave atque vale* (da « The Savoy », n. 7 del 1896) per la sua traduzione del carme CI di Catullo, altrettanto espressivamente intensa, sia pure con una diversa direzione di aggressività, quanto certi

disegni ' classici ' di Picasso.

Non possiamo esimerci dal ricordare che il carme CI di Catullo è quelio, dolcissimo, per la morte del fratello, e che Beardsley, minato dalla tubercolosi, non aveva che due anni di vita, e lo sapeva benissimo. (Già a diciotto anni, egli aveva scritto, infatti: - " Ora ho 18 anni, con una salute debole, un viso pallido e occhi incavati, lunghi capelli e schiena curva " -). Ma nessun intenerimento sentimentale

164 – A. BEARDSLEY, disegno scartato per " The mysterious Rose Garden " pubblicato in « The Yellow Book », 1895.
165 – A. BEARDSLEY, *The Mysterious Rose Garden*, 1895.
166 – A. BEARDSLEY, *Ave atque vale*, illustrazione per una traduzione di Beardsley del carme CI di Cavallo, 1896.

167

167 – A. BEARDSLEY, vignetta per " Bon Mots " di Smith e Sheridan, 1893.
168 – A. BEARDSLEY, *Lamento platonico*, per " Salomè " di Wilde.
169 – A. BEARDSLEY, *Giovanni e Salomè*, in " Salomè " di Wilde, particolare di " Salomè ".
170 – A. BEARDSLEY, *The Abbé*, disegno per " Under the Hill " di Beardsley, 1896.

168

e nessuna traccia di tragedia personale vengono ad incrinare la pura lucidità del suo segno, incisiva e senza abbandoni, come lama di diamante.

Il testo letterario più noto di Beardsley, in cui egli ha profuso a piene mani la caustica oscenità di una invenzione verbale e calligrafica esasperate, è *Under thè Hill,* che egli lasciò incompiuto e che non fu pubblicato, in edizione integrale, fino al 1907, e anche allora privatamente, a Londra. Un erotismo platonizzante e ossessivo, perverso, di una sensualità acuta e dissacrante, pervade questo lavoro che unisce testo e illustrazione in una unità iiiseindibile.

171

171 – A. BEARDSLEY, *La nuova stella*, disegno finale in " The Rape of the Lock ", poema eroicomico di Alexander Pope, 1896.
172 – CHARLES RICKETTS, rilegatura per Sarah Prideaux.
173 – C. RICKETTS, frontespizio per " Nimphydia and the Muses Elizium " di Michael Dryton, 1896.
174 – A. BEARDSLEY, caricatura di Gordon Craig. Sketch per " Beckett ".

172

NIMPHIDIA AND THE MVSES ELIZIVM

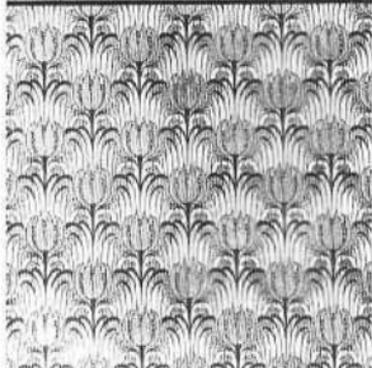
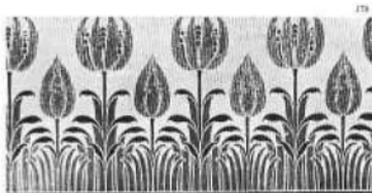
173

4 - Inghilterra.

L'altro famoso illustratore dei testi dì Wilde è, a Londra, CHARLES RICKETTS (1866-1933), la cui estenuata raffinatezza differisce da quella di Beardsley per un'adesione più indulgente ad un mondo arcadico, e per un più scoperto uso dei simboli. Nonché, poi, per la minore acutezza e causticità del segno. Con la rilegatura di " A House of Pomegranates " (La Casa dei melograni, del 1891), egli raggiunge forse il grado più alto della sua incantata visione calligrafica.

Nella stessa corrente di gusto sono da citare ì nomi di James Pryde (1872-1949) e William Nicholson (1869-1941).

Un'altra personalità emergente nella Londra fine secolo è quella del regista e scenografo EDWARD GORDON CRAIG (1872-1966). uno dei maestri del teatro moderno che, negando, con Adolphe Appia. ogni giustificazione naturalistica alla scena, avocò al regista lutta la responsabilità dello spettacolo, relegando l'attore al ruolo di strumento (la supermarionetla). " II teatro del futuro sarà teatro di visioni, arte che sorge dal movimento, in cui è il simbolo della vita " egli scriveva, allineandosi, cosi, pienamente, nella ideologia Art Nouveau. Autore di saggi fondamentali sul teatro {" The art of thè Thealre ", 1905; "The Actor and thè Uber-Marionette ". che uscì su « The Mask », la rivista a cui egli dette vita tra il 1908 e il 1929: " On thè Art of thè Theatre ", 1911; " Toward a new Theatre "". 1913). Nelle xilografie, Craig raggiunge una sintesi di linguaggio anticìpatricc di più tarde astrazioni geometriche.

175 – C. RICKETTS, rilegatura per " A house of Pomegranates " di Oscar Wilde, 1891.
176 – GORDON CRAIG, xilografia per " Re Lear ", 1920.
177 – GORDON CRAIG, *Irving come Robespierre*, litografia.
* – CHARLES RICKETTS, vignetta in " A house of Pomegranate " di Oscar Wilde, 1891.

Già in un linearismo di più tarda definizione, contro l'architettura ancora revivalistica di Philip Webb (autore, come abbiamo detto, della medievaleggiante *Red House* di Morris), e di Norman Shaw. si inserisce il linguaggio architettonico di CHARLES FRANCIS ANNESLEY VOYSEY (1857-1951), già allievo di Mackmurdo, noto per una sua purezza lineare, di ispirazione giapponese, che lo avvicina a certe soluzioni proto-costruttiviste di Mackintosh.

Come tutti gli esponenti dell'Art Nouveau egli fu anche arredatore, autore di mobili .interessanti, dalla linea semplice e funzionale, pur nella raffinata strutturazione dinamica, e dì belle tappezzerie geometriche.

182

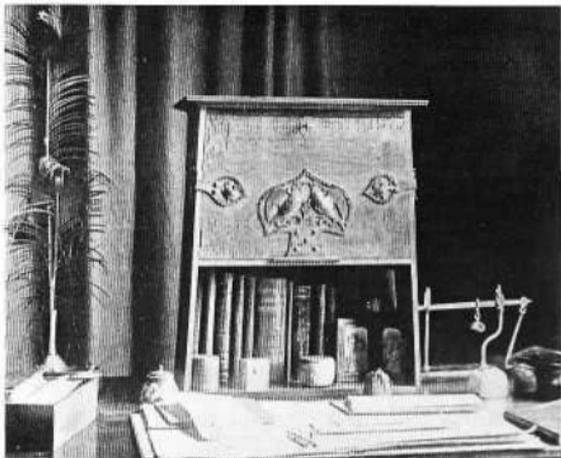
178 – C.-F.-A. VOYSEY, disegno per stoffa da tappezzeria, *Bird and Tulip*, 1896.
179 – CHARLES F. ANNESLEY VOYSEY, *Ham House*, Londra 1891.
180 – C.-F.-A. VOYSEY, *Casa Broadleys*, Lake Windermere (Inghilterra), 1898.
181 – C.-F.-A. VOYSEY, CHARLES WOOD, *The Orchard* (casa Voysey), soggiorno, Londra 1900.
182 – CHARLES ROBERT ASHBEE, gioiello, 1900.
183 – C. R. ASHBEE, vasetto per senape con cucchiaino, c. 1900.
184 – C. R. ASHBEE, gruppo di costruzioni, Londra, 38 Cheyne Walk, 1894-1904.
185 – C.-F.-A. VOYSEY, mobile-scrittoio, (da " The Studio "), 1896.
186 – C. H. TOWNSEND, chiesa di Great Wasleg, Essex, 1904.
187 – CHARLES HARRISON TOWNSEND, *Whitechapel Art Gallery*, 1891.

183

185

184

186

187

CHARLES ROBERT ASHBEE (1873-1942), architetto, decoratore, designer, fondatore, con Walter Crane e Mackmurdo, del movimento di " Arts and Crafts ", è un'altra delle personalità che emergono in questo clima ormai aperto ai nuovi aspetti assunti dall'Art Nouveau nel continente; mentre CHARLES HARRISON TOWNSEND (1852-1928), un collaboratore assiduo di « The Studio », è noto per la *chiesa di Great Warley*, nell'Essex (1904), dove l'Art Nouveau si manifesta più nella ricchissima e fantasiosa parte decorativa, dovuta a Sir William Reynolds-Stephens, che non nella struttura compositiva.

188 – ALFRED GILBERT, centro da tavola per la regina Vittoria, c. 1880.
189 – A. GILBERT, fontana commemorativa di Shaftesbury a Piccadilly Circus, Londra, 1887-1893; particolare.
* pag. 80 – HERBERT GRANVILLE FELL, in " The book of Job ", 1896.
190 – A. GILBERT, catena e distintivo ' del presidente ', 1891-96.
191-193 – BAILLIE SCOTT, tre disegni di interni, 1900-1902.
* pag. 81 – fregio da « The Studio ».

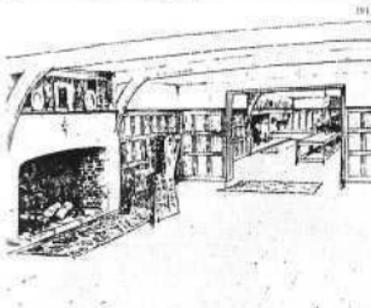
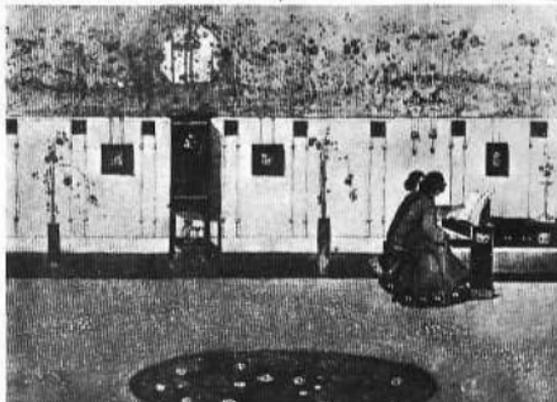
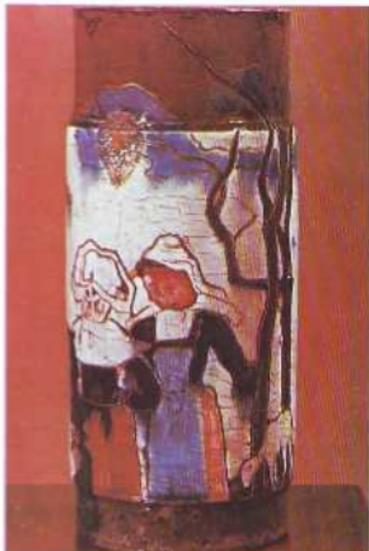
188

189

Un altro notevole rappresentante della cultura architettonica del momento è MACKAY HUGH BAILLIG SCOTT (1863-1945), architetto, arredatore, decoratore raffinato, legato alla cultura preraffaellita, L insieme affascinato dalla scuola scozzese, autore di molte case in Inghilterra, in Germania (è noto soprattutto per la sistemazione del palazzo del Granduca di Hesse a Darmstadt nel 1898), in Russia, in Polonia, in Svizzera. La si a delicata maniera, che si esplica in un decorativismo lineare geometrizzante, affidata a delicatissimi toni da ' nursery ' gli valse grande fama e contribuì a farne uno dei principali esponenti dello ' stile inglese ' all'estero.

Il più legato, tra gli artisti londinesi, al continente, particolarmente al neo-barocco e al neo-rocosò francese, è invece lo scultore ALFRED GILBERT (1854-1934), autore, come ho già accennato, della esuberante *Shaftesbury Memoria! Fountain,* in Piccadilly Circus (1887-1893), macroscopico gioiello pletorico, ma con interessanti soluzioni plastiche di motivi lineari.

Gilbert è anche noto per disegni di ricchi gioielli figurativi; si ricorda, di lui, un *centro da tavolo* per la regina Vittoria (1887).

184

In Francia le manifestazioni più dirette di Art Nouveau si hanno nell'architettura, nelle arti applicate, nella grafica pubblicitaria, nell'editoria. Mentre per la pittura e la scultura si assiste ad una adesione di gusto, parentetica, formale, di quasi tutte le personalità emergenti nel momento, che, per alcuni periodi della loro attività, assumono mòduli art nouveau. Nella stessa adozione del *cloisonnisme* (delimitazione della forma, a zone piatte di colore, con un contorno netto), che sfociò, da Emile Bernard, attraverso Anquetin e la Scuola di Pont Averi, nel *Sintetismo* di Gauguin (1889-1890) e fu uno dei motivi ricorrenti anche nel gruppo dei Nabis, si possono vedere convergenze formali con l'Ari Nouveau (l'insistenza della linea, ad esempio, sia pure di origine diversa; nel *cloisonnisme* è chiaro un riferimento all'arte medievale delle vetrate). E anche ideologicamente alcuni motivi coincidono: il simbolismo, ad esempio (che assume, pure, consonanze diverse erotico-psicologìche per l'Art Nouveau. ideologico-mistiche per le correnti simboliste, malgrado le molle implicazioni reciproche), l'esotismo, l'antistoricismo...

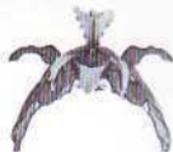
Si assiste anche al fenomeno dì artisti che lavorano contemporaneamente secondo mòduli art nouveau e secondo modi più autonomi; si pensi, ad esempio, a Gustave Moreau, a Odilon Redon.

Toulouse Lautrcc troverà intonazioni art nouveau soprattutto nei manifesti, che si prestano in modo particolare alla stesura del colore in superficie uniforme, bidimensionale, e allo scatto dinamico della linea.

Anche il primo Kandinskij, a Parigi, prima del suo arrivo a Monaco, nel 1896, impostava sul motivo della linea, con atteggiamenti, però, di tipo fauve, la sua deliziosa, fresca figurazione.

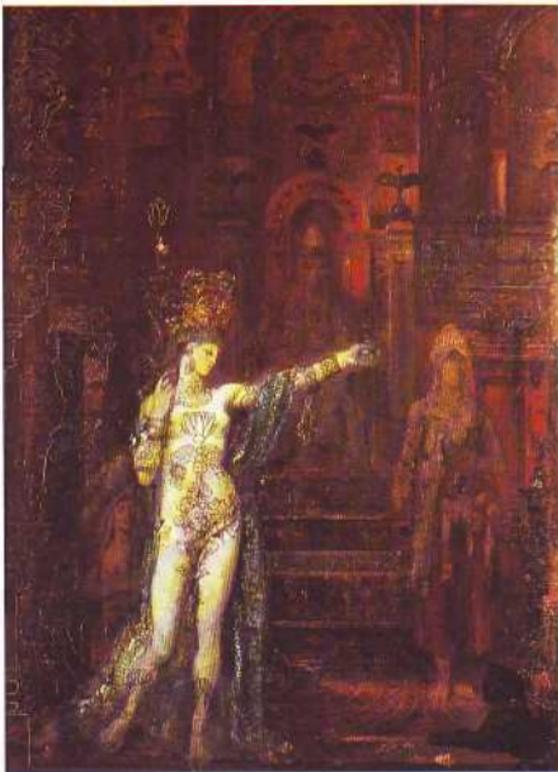
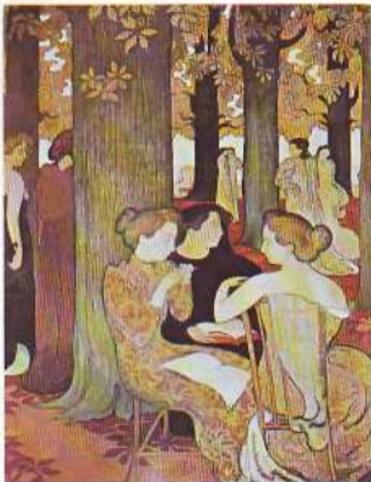
E pure Pietoso, lino a! periodo blu. non resta estraneo ad intona-

194 e simbolo del V capitolo, pagg. 83-103 – RENÉ LALIQUE, orchidea in avorio e corno, 1897-1900.
195 – PAUL GAUGUIN, Vaso a motivo bretone, c. 1888.
196 – FELIX VALLOTTON, *L'Estate, donne che si bagnano in una piscina di mattoni all'aperto*, 1892.
197 – ODILON REDON, *Ritratto di Violette Heymann*, 1909-10

198

198 – ARISTIDE MAILLOL, *La lavandaia*, c. 1893.
199 – MAURICE DENIS, *Le Muse*, 1893.
200 – GUSTAVE MOREAU, *Salomè*, c. 1876.
201 – WASSILI KANDISKIJ, *Il sorgere della luna*, 1902-03.
202 – F. WALLOTTON, *La pigrizia*, 1896.
203 – PABLO PICASSO, *Donna in blu*, 1901.
* pag. 85 – ARISTIDE MAILLOL, illustrazione in "Daphnis et Chloe", 1937.

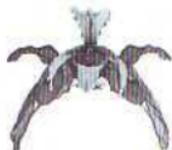
A pagg. 86, 87:
204 – LUCIEN LEVY-DHURMER, *Eva*, 1986.
205 – EDMOND AMAN-JEAN, *La ragazza col pavone*, 1895.
206 – EDGARD MAXENCE, *profilo-pavone*, anteriore al 1896.
207 – ARISTIDE MAILLOL, *profilo di ragazza*, c. 1895-1906.
208 – GEORGES DE FEURE, acquerello, (da «Art et décoration»), 1901.
209 – PIERRE PUVIS DE CHAVANNE, *Estate*.
210 – HENRY DE TOULOUSE-LAUTREC, *Jane Avril au Jardin de Paris*, manifesto, 1893.

199

200

zioni art nouveau. Coincidenze di modi si possono ritrovare nei rilievi in legno e nei bei vasi a soggetto tahitiano di Gauguin (ma il carattere, di un primitivismo violento, è all'opposto delle intenzioni dell'Ari Nouveau), nella fluida continuità del gusto lineare di Maillol (di cui si ricorda la deliziosa statuetta della *lavandaia*, con la veste che si apre a ventaglio); nelle sculture di Louis Roche (che è forse il più dichiaratamente art nouveau degli scultori francesi).

Ho già parlato della facciata del *teatro* da lui e da Henry Sauvage dedicato, prima del 1900, alla danzatrice Loie Fuller, e riproducete,

201

203

in lieve modulazione plastica, l'ondoso, sinnoso andamento dei suoi veli (' à coup de fouct').

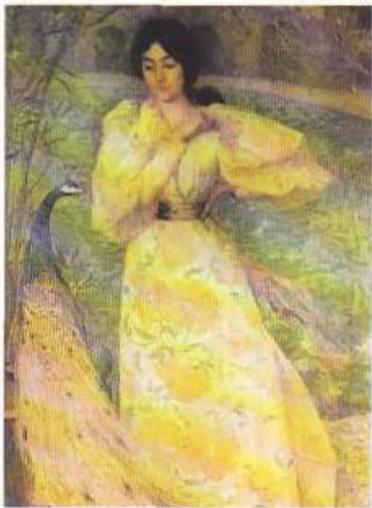
Comunque personaggi come Lévy-Dhurmer, Aman-Jcan, Desvallières, De Feure gravitano ugualmente nella sfera dell'Ari Nouveau e in quella simbolista,

202

Se dunque l'esperienzi ai t nomi:au, nelle arti figurative, in Francia, si assume nel suo aspetto formale, e solo marginalmente e tangenzialmente, data la forza di resistenza dei postulati delle precedenti manifestazioni, l'architettura e le arti applicate, invece, grazie anche alla presenza del mercante inglese Bing col suo negozio-galleria " Art Nouveau " {aperto nel 1896), col quale egli seppe attrarre a Parigi le personalità più importanti dell'arte da tutto il mondo, raggiungono un grado di maturità e di diffusione notevolissimi.

204

205

Jane Avril

211

213

212

214

211 - HECTOR GUIMARD, casa per appartamenti *Jassedé*. Parigi, 142 rue de Versailles, 1903-05.

Il nome più prestigioso, tra gli architetti francesi, è quello di HECTOR GUIMARD (1867-1942), autore del fantasioso *caste! Béranger* (1894-1897), e delle entrate del *Mètro* a Parigi (1889-1904). Questa seconda opera, dove il motivo fitomorfico, organicistico, floreale, espresso attraverso le strutture portanti in metallo smaltato in verde

215

216

217

212 – H. GUIMARD, *Stazione Monceau* del Mètro a Parigi, c. 1900.
213 – H. GUIMARD, *Castel Béranger*, Parigi, 16, rue de la Fontaine, 1894-97; particolare del cancello.
214 – H. GUIMARD, frontespizio dell'album "Le Castel Béranger", 1898.
215 – H. GUIMARD, *stazione Port Dauphine* del Mètro a Parigi, c. 1900.
216 – H. GUIMARD, Coppa in metallo, c. 1900.

218

220

219

217 – H. GUIMARD, numeri civici; disegnati nel 1893, eseguiti in ceramica a Ivry da Emile Muller.

221

vegetale, si svolge con una libertà fantastica straordinaria, è ancora più importante per il carattere di diffusione capillare del gusto che potè svolgere.

Tra le altre opere di Guimard sono da citare la *villa Flore*, a Parigi, *YEcole Humbert de Romans* (1902), ora demolita, in cui la decorazione esaltava simbolicamente i mòduli costruttivi. Nessun altro architetto francese riuscì a raggiungere la sinteticità stilistica, composita e vitalistica, di Guimard, anche se un peso notevole ebbe pure, basata più specificatamente sulla dinamica strutturale della linea, l'opera di GEORGES CHEDANNE (*Magazzini Lafayette* 1900, edificio del *Parisien libere*, a Parigi, 1903). E si noti l'affinità tra lo scalone dei *Magazzini* e quello dell'edera di Garnier, del 1918.

218 – L. A. LOUVET, *Grand Palais*, Parigi, c. 1890.
219 – TONY GARNIER, Scalone dell'Opera a Parigi, 1875.
220 – A. MOULINS, *Café Americain*, Parigi, 1900.
221 – GEORGES CHEDANNE, *Magazzini Lafayette*, Parigi, 1900.
222 – HENRI SAUVAGE, C. SARAZIN, *Café de Paris*, Parigi, c. 1895 (distrutto).
223 – LOUIS MARNEZ (collab. LÉON SONNIER), ristorante *Chez Maxim*, Parigi, 1899; arredi a decorazione vegetale.
224 – RAPIN, Salone di lettura col motivo della salamandra sul caminetto in legno e ceramica.
225 – L. MARNEZ (collab. L. SONNIER), ristorante *Chez Maxim*, Parigi, 1899; particolare del salone.

222

224

223

225

A pag. 92:
226 – JULES AIMÉ LAVIROTTE, palazzo in Avenue Rapp, Parigi 1901, parti del portale.
227 – WAGON, casa per abitazioni, Parigi, place Felix Faure, c. 1890; particolare del portale.
228 – AUGUSTE PERRET, casa da abitazione, Parigi, rue Franklin, 1903; particolare della facciata.

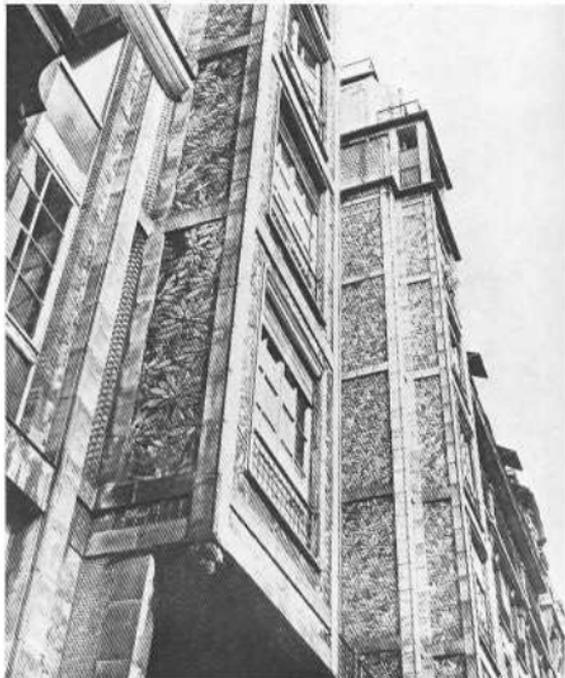
Non mancano, tuttavia, in Francia, altri esempi isolati, in cui il nuovo stile si propone con una evidenza e fertilità linguistica straordinarie. Ricordiamo la facciata del *Liceo Leonard de Vinci* in rue Sedillon, 12, a Parigi, di Lavirotte (1899), la *casa di Yvette Guilbert*, già in boulevard Berthier, 23 bis, a Parigi (ora demolita), progettata da Xavier Schollkopf.

E ì nomi di Henry Sauvage, di Louis Bonnet, Charles Plumet, Tony Selmersheim, Gustave Rive, sono, almeno marginalmente, legati al movimento.

Per gli interni va ricordato il *ristorante Chez Maxim* (1899), di

226

227

228

Louis Miranz e del pittore Léon Sonnier. Mentre Anatole de Baudot, seguace di Viollet-le-Duc, è noto per avere utilizzato moduli art nouveau in un edificio religioso, la *chiesa di St. Jean de Montmartre* a Parigi, il primo esempio, tra l'altro, di chiese con struttura in cemento armato.

Ma sarà AUGUSTE PERRET (1874-1954), che, istituzionalizzando, anche, l'uso del cemento armato a vista, trasformerà in anticipazioni del ' movimento moderno ' in architettura, alcune delle più vivaci istanze art nouveau, nell'uso delle strutture portanti, evidenziate.

5 - *Francia e Scuola di Nancy.*

229

* pag. 92 – EUGÈNE VALLIN, disegno per maniglia (v. n. 242).
229 – ALEXANDRE CHARPENTIER, mobile per strumenti musicali, c. 1901, particolare.
230 – CHARLES PLUMET, parafuoco, (da « The Studio »), 1897.

230

Il carattere particolare dell'architettura francese art nouveau resta, comunque, la sintesi elegantissima e raffinata di linee dinamiche asimmetriche, che combinano reminiscenze rococò (e, talvolta, tardogotiche), con un contesto strutturale di aperta intenzione innovatrice.

Per quanto riguarda le arti applicate, queste troveranno in Francia un terreno estremamente fertile, anche perché, in questo perìodo, particolari condizioni cconomìche e sociali favorirono la diffusione di un gusto raffinato e, soprattutto, il mercato artistico.

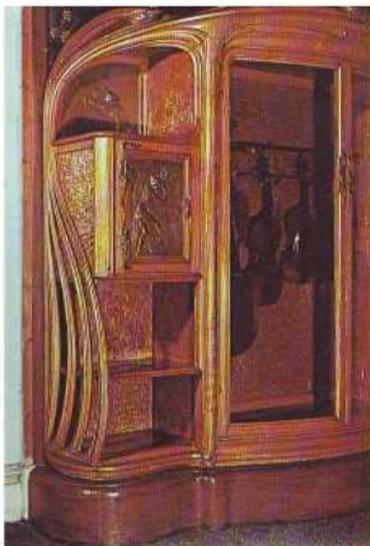
Si ricordi ancora che Bing aveva aperto a Parigi il suo negozio-galleria, arredato da Van de Velde, e che vi esponevano gli artisti più importanti di tutti i paesi, da Beardsley a Mackintosh, da Bourdelle a Rodili, da Bradley a Tiffany, da Galle a Lalique.

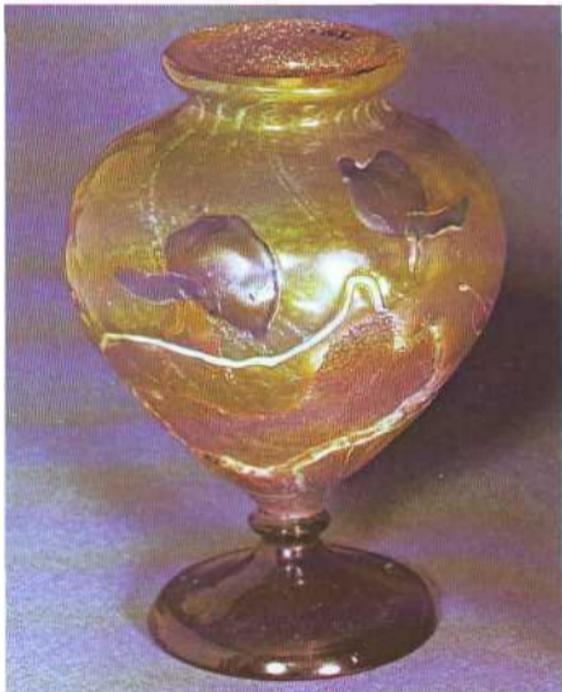
L'Esposizione dell'Union Centrale des Arts Décoratifs. del 1884. l'Esposizione Internazionale del 1889, oltre ad altre manifestazioni importanti, contribuirono moltissimo alla diffusione del gusto.

Si pensi al Salon du Champ de Mars del 1891, al Salon des Champs Elisées, del 1893, alla formazione del gruppo " Les Cinq " (Charpentier, Dampf, Aubert, Selmersheim, Moreau-Nélaton), cui si unirono, nel 1896 Plmnet e nel 1897 Nocq e Sauvage. Nel 1897 il critico Meicr-Graefc apriva a Parigi la Galleria "' La Maison Moderne ".

Si aggiunga, poi, come riflesso su Parigi, la vivacità della Scuola di Nancy, sia pure impostata in modo più tradizionalista che non Parigi (vi fiorirono infatti motivi floreali più figurativi di quelli plastico-lineari parigini).

Alle grandi Esposizioni di Parigi, soprattutto a quella Universale del 1900 trionfarono i mobili e gli arredamenti di Guimard, dove si riproponeva lo stesso carattere simbolico-lineare della sua architettura, quelli di de Feure, di Colonna, di Charpentier, di Perol, assieme a quelli degli esponenti della Scuola di Nancy (Gaillard, Majorelle).

Nancy, resa celebre dalla presenza di Emile Galle, già verso il 1890 si distingueva, nel campo delle arti applicate, per il suo accento più naturalistico di quello espresso da Parigi in questa epoca, per una più viva adesione ai motivi tradizionali del rococò francese e, infine, per il gusto orientalizzante.

231

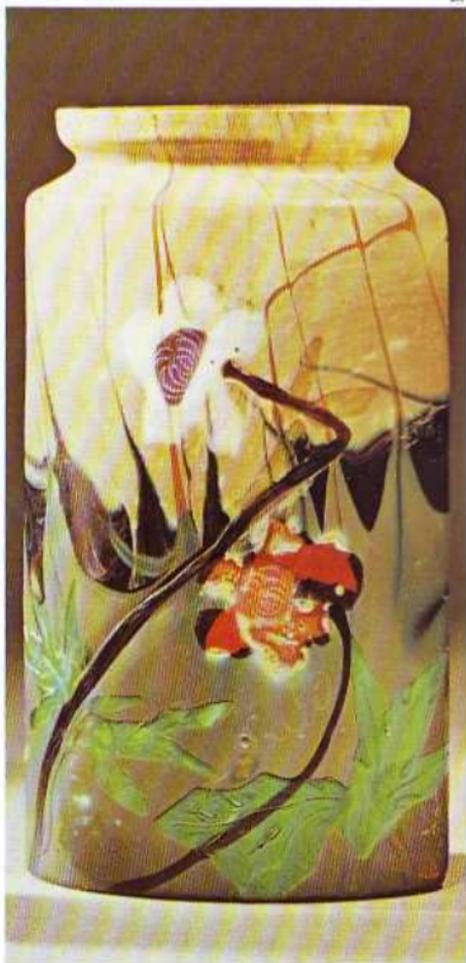
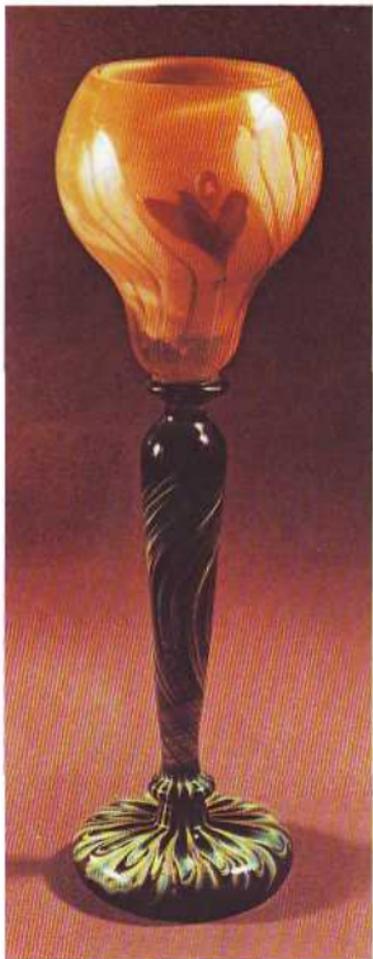
232

233

EMILE GALLE (1846-1904), fondatore e direUore (1901) della Scuola di Nancy (di cui furono vicedirettori Antonin Dauci, Louis Majorelle, Eugène Vallin), studiò all'estero filosofia, botanica, disegno; dal 1874, a Nancy, si dedicò al laboratorio vetrario del padre, come direttore.

I suoi vetri, dalie forme libere e dal colore prezioso, spesso opalescenti, nei quali egli amava, a ribadire il concetto di parità tra le arti, incidere versi di poeti simbolisti, da Baudelaire a Maeterlmck, sono legatissimi al carattere di crescita spontanea, organica, fitomorfica; il motto di Galle " le nostre radici giacciono nel suolo dei boschi, nel muschio, presso l'orlo dello stagno ", è il simbolo della sua poetica. Studioso e sperimentatore di nuove tecniche vetrarie, ha legato il suo nome ad opere - particolarmente dal 1898 in poi -, di grandis-

234

235

236

237

sima importanza artistico-culturaie.

Autore anche di mobili, non raggiunge, peraltro, in questi, la stessa felice creatività che nei vetri. Del 1904 è il famoso- *letto a farfalla*, dove, però, il simbolo arriva a sovrastare l'oggetto come funzione, indicando il punto di trapasso, di degenerazione, quasi, del motivo di partenza.

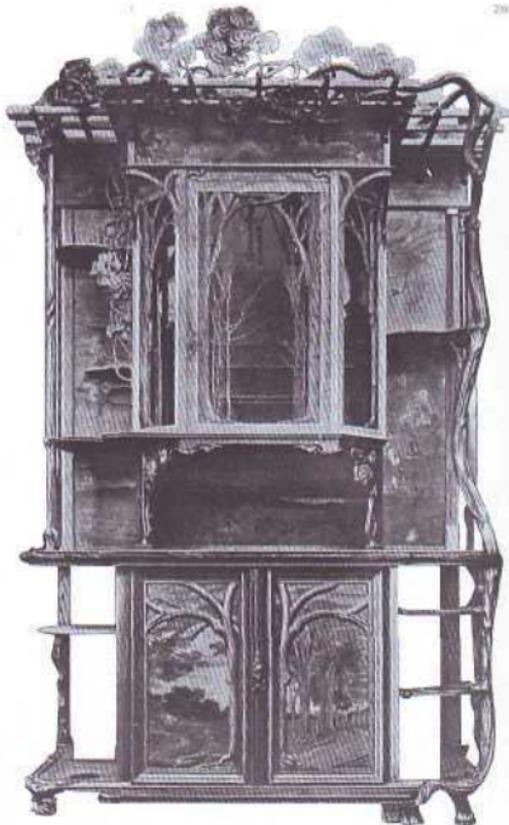
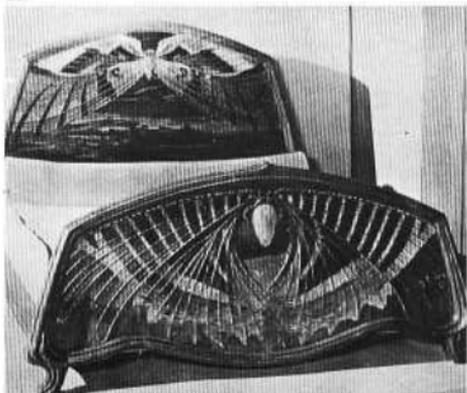
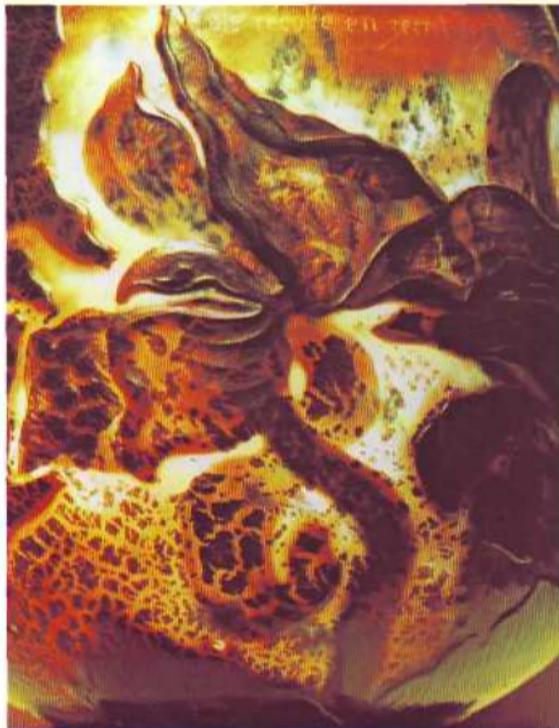
238

239

242

240

241

243

244

245

** pag. 93 – EUGÈNE GRASSET, illustrazione per " Méthode de Composition ornamentale ", 1905.
231 – EMILE GALLÉ, Vaso *Iris* in vetro giallo e policromo, montato in bronzo.
232 – E. GALLÉ, Vaso " bursaire ", c. 1900.
233 – E. GALLÉ, Vaso con imitazioni di ametista, 1889-95.
234 – E. GALLÉ, Vaso a imitazione dell'agata rosa erborizzata, c. 1890-95.
235 – E. GALLÉ, *L'anemone silvestre*, vaso, 1900.
236 – Atelier di E. Gallé, particolare di coppa per lampada, c. 1895.
237 – E. GALLÉ, calice dai colchidi, 1903.
238 – E. GALLÉ, *La blanche vigne*, mobile da sala da pranzo, c. 1900.

Con quello di Gallé si dovranno ricordare, in Francia, i nomi dì Louis MAJOKELLE (1859-1926), della Scuola di Nancy, la cui produzione si distingue per la plastica mossa ed elaborata e per l'ornato naturalistico che prevale sull'interesse funzionale, quelli di Charpentier, dì Vallin, di Gruber, quasi tutti anche architetti, per i mobili e gli arredi a proliferazione vegetale, che segnano il trionfo del motivo floreale: per i vetri si dovrà fare anche, legato alla Scuola di Nancy, il nome dei due fratelli DAUM (Auguste, 1853-1916; Antonin, 1864-1931), anche per la particolare lavorazione plastica della materia vetrosa, e quello dei fratelli Muller.

A pag. 97:
239 – ALEXANDRE CHARPENTIER, pianoforte, dipinto da Besnard, 1902.
240 – LOUIS MAJORELLE, pianoforte, 1898-1900.
241 – EUGÈNE VALLIN, scrivania, c. 1900.
242 – EUGÈNE VALLIN, credenza, c. 1905.
243 – E. GALLÉ, letto 'a farfalla', 1904.
244 – ALBERT DAMMOUSE, scuola di Nancy, Calice-nigella di Damas, da Félix Gilon; montatura in ferro forgiato dai fratelli Nics.
245 – EMILE GALLÉ, vaso "*Les carnivores*", c. 1889; particolare (recante un verso di Alfred de Musset: "Je récolte en secret des fleurs mysthérieuses").
246 – firme dei fratelli Daum dal 1890 al 1903.
247 – LES FRÈRES DAUM, *Vaso dai ciclamini*, c. 1900.

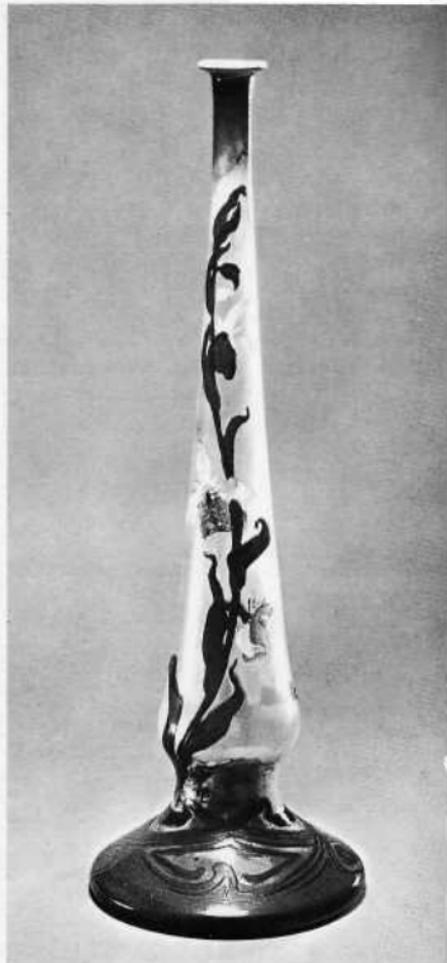
246

Daum Nancy Daum Nancy Daum Nancy

247

248

249

250

248 – LES FRÈRES DAUM, vaso con libellula e rana; c. 1900.
249 – LES FRÈRES MULLER, vaso a decorazione floreale, c. 1910.
250 – RENÉ LALIQUE, ornamento da corsetto con una libellula flessibile, 1898.
251 – ANDRE, casa a Nancy, rue Claude Lorrain, c. 1900.
252 – Nancy, padiglione adiacente al Musée de l'Ecole de Nancy, 36, rue du Sergent-Blandau.

A pag. 102:
253-259 – RENÉ LALIQUE, cassa di orologio con decorazione a forma di pino; occhialetto in oro e smalto a forma di lucertola, c. 1900; spilla in oro, pietre dure e smalto, c. 1900; piastra di collarino, con rami di pino in oro, smalto, diamanti, c. 1900; vassoio decorato con smalti e pietre semipreziose; broche in oro e pietre, 1905-10; fibbia in oro, crisophas e smalto, c. 1899.

251

252

RENE JULIÌS LALIQUE (1860-1945) rappresenta, nel campo del gioiello, il corrispettivo di Galle per il vetro. Studiò a Parigi, si perfezionò a Londra (1878-1880), Tornato a Parigi, vi aprì un laboratorio (1885). Del 1894 sono i suoi primi gioielli per Sarah Bernhardt; quasi immediatamente, in seguito anche al nome prestigioso dell'attrice, la sua fama si diffuse ed egli divenne il gioielliere più ricercato in Europa.

Sperimentatore, innovatore di tecniche orafe e riproduttive, deve, soprattutto, il suo nome, alla fertile inventività, alla sensibilità, alla modernità delle sue creazioni, che rinnovano alla base la tradizione orafa. I suoi gioielli, abbarbicati come lussureggianti piante parassite dai colori smaglianti, commentano, con una simbologia rafHnatissima, il concetto satanico-mistico di una inquietante femminilità. E l'immagine femminile, conturbante, sensuale, preziosa nella miniaturizzazione, è uno dei suoi motivi ricorrenti, mentre fiori, serpenti, insetti ne divengono quasi attributi simbolici.

Per trovare una corrispondenza adeguata, sia per quanto riguarda i vasi di Galle, sia per quanto riguarda i gioielli di Lalique, dovremo arrivare a Louis Confort, Tiffany, americano, figlio del famoso gioielliere newyorkese; con Louis Sullivan, uno dei più interessanti archiletti della scuola di Chicago, Tìffany sarà un esponente straordinario del movimento e il divulgatore Hel misto art nrtTivp.fln fimri ri'F.urnna

253

254

255

257

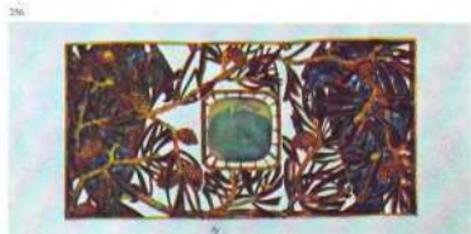
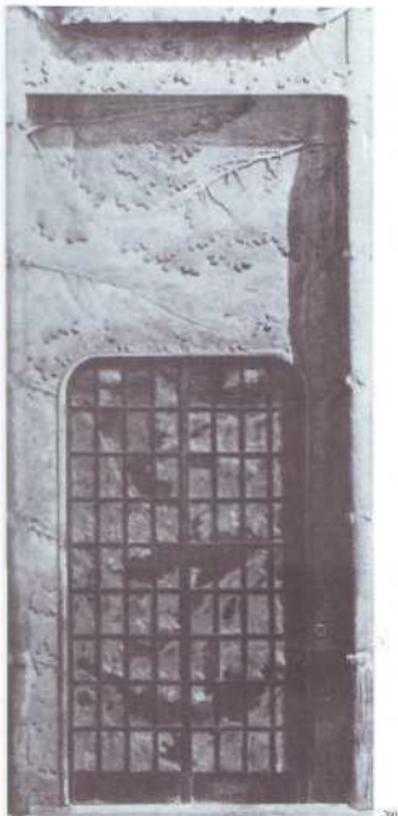
256

258

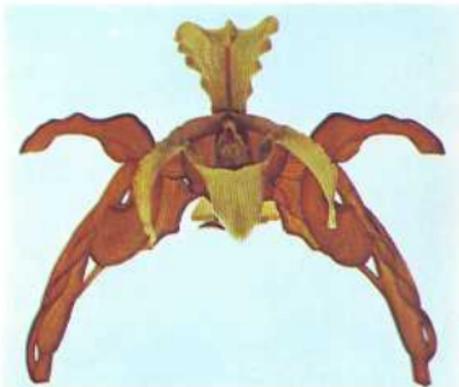
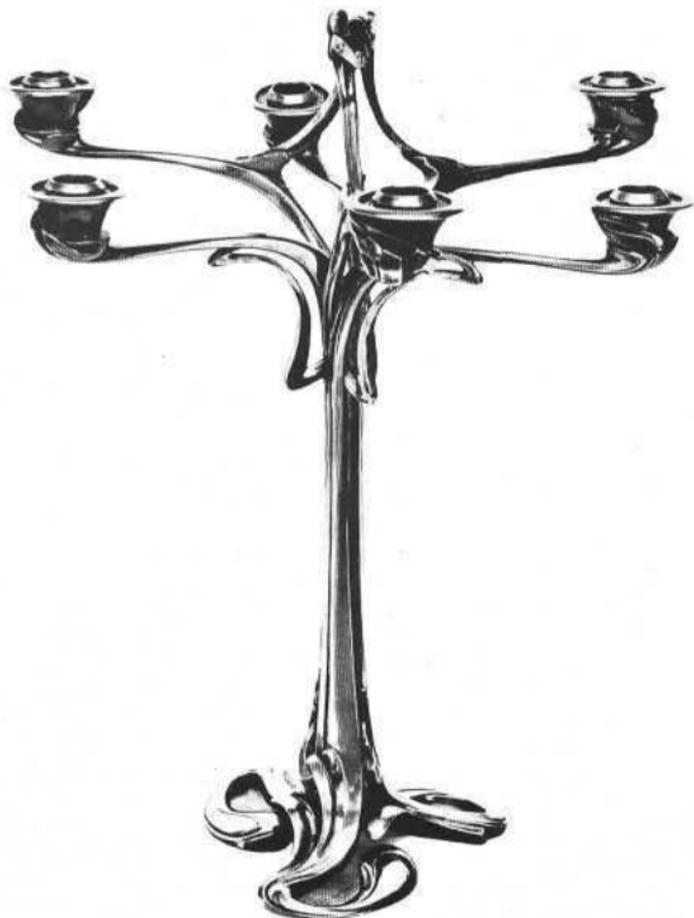
259

260

261

262

260 – RENÉ LALIQUE, casa di abitazione propria, Parigi; decorazione naturalistica a forma di pino, nella facciata.
261 – R. LALIQUE, orchidea in avorio e corno, 1897-1900, v. n. 190.
262 – R. LALIQUE, spilla con pavone in oro, smalto, pietre semipreziose.

6 - BELGIO - BRUXELLES.

ALMANACH
CAHIER DE VERS
D'ÉMILE VERHAEREN
ORNEMENTÉ PAR
THÉO VAN RYSSELBERGHE
DIETRICH & C°
ÉDITEURS
BRUXELLES

263 e simbolo del VI capitolo, pagg. 105-133 – HENRY VAN DE VELDE, candeliere a sei braccia, 1900.
264 – THEO VAN RYSSELBERGHE, disegno di ' octopus ', in " Les Villes tentaculaires " di Emile Verhaeren, 1895.
265 – T. VAN RYSSELBERGHE, copertina di " Les Heures claires " di E. Verhaeren, 1896.
266 – T. VAN RYSSELBERGHE, *Ritratto di Octave Maus*, 1885.
267 – T. VAN RYSSELBERGHE, titolo di pagina per E. Verhaeren " Almanach, cahier de vers ", 1895.

Il fatto che la prima manifestazione di Art Nouveau, al suo stadio più maturo, con una dilatazione e diffusione internazionale, si abbia in Belgio, a Bruxelles (e basterebbero i nomi di Horta, Serrusicr-Bovy, Vaii de Velde, Hankar, per indicarne la portata), è fenomeno che si spiega considerando l'insolita vivacità della vita culturale, della letteratura e della pittura, soprattutto, del periodo.

Nel 1886 usciva il Manifesto dei Simbolisti: il poeta Verhaeren portava a Vati Rysselberghe, il pittore simbolista belga, il messaggio di Seurat (al quale, poi, egli dedicherà il suo " Les Aubes ", 1898).

" Se in Francia il simbolismo è un fenomeno di contestazione nel mondo borghese della III Repubblica in chiave di élite e di aristocrazia intellettuale, analoghe condizioni non possono verificarsi nel Belgio che non aveva conosciuto la dura lezione di Sedan. Qui, semmai, l'isolamento della letteratura trova la sua verifica nella preferenza per i temi di un passato primitivo e barbarico. Ma con questo affiora anche il mito sociale, l'esaltazione dei contadini e degli operai, l'ipotesi di una fratellanza universale perché, ' si les patries sont belles, douces au coeur, vivantes à la mémoire, les nations armées de frontières sont tragiques et funestes ; et le monde entier reste encore

268

270

268 – VICTOR HORTA, *Hôtel Tassel*, Bruxelles, 1893; vetrata del vestibolo.
269 – V. HORTA, lampadario per l'Hôtel Solvay a Bruxelles, 1894.
270 – V. HORTA, *Hôtel Tassel*, 1893; vestibolo e scala.

269

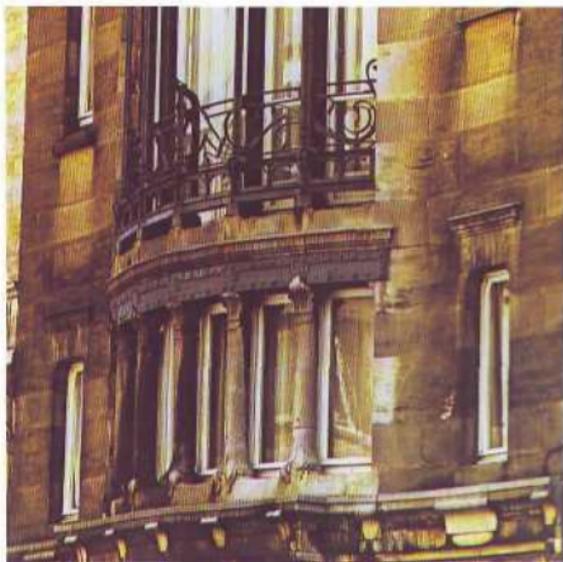
hérissé de nations '. Così Invasione poetica si ricollega alla fortuna del movimento socialista. Verhaeren, poeta della questione sociale, del miraggio che porta le folle contadine verso *les ville.s tentaculaires*, che si fa apostolo della scienza e del progresso, trova il suo riscontro in Horta, che fa della *Maison du Peuple* il suo capolavoro " [1(].

La presenza, a Bruxelles, di un personnaggio come Octave Maus è sufficiente garanzia perché si capisca come il Belgio si ponga subito in primo piano tra i centri continentali compresi nella vasta area di diffusione dell'Art Nouveau.

Vivacissimo organizzatore culturale, direttore della rivista « L'Ari moderne » (1881), fondatore della " Société des vingt ". (1884-1893), e di "La libre Esthétique " (1894-1914), egli pose Bruxelles nella condizione di tramite necessario tra l'Inghilterra e il continente, tra Londra e Parigi. Organizzò mostre, incontri, conferenze; nel Ì883 esponeva a Bruxelles Ford Madox Brown, nel 1884 vi organizzavano personali Rodin, Ashbee, Image, Summer, Morris, Beardsley, Whist-Icr, Liebermann, Khnopff; nel 1886 Renoir, Monet, Redon, Minne: nel 1887 Seurat, Pissarro, Morisot, Toulouse'Lautrec e Signac, nel 1889 Gauguin; nel 1890 Cézanne e Van Gogh; nel 1891 Crane,

271

273

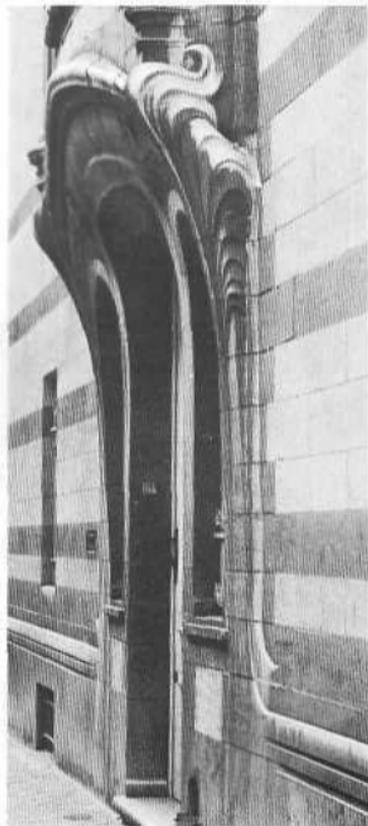
272

Larsson, Filligcr, Chéret.

La " Société des vingt " accoglieva intanto i protagonisti più in vista in campo internazionale nelle arti (da Van de Velde a Cézannc. a Van Gogh, Toorop, KhnopfT, Rcdon).

TI terreno sul quale si trovò, quindi, ad operare VICTOR HORTA (1861-1947), era tra i più fertili. Lui stesso aveva avuto rapporti diretti con ìa cultura francese e conosceva certamente i testi e le opere di Viollet-le-Duc e di Vaudremer.

La *casa Tassel,* a Bruxelles, di Horta (1892-1893), può considerarsi il prototipo di Art Nouveau continentale. Ed è documento completo, maturo, simbolo di una nuova visione architettonica, assolutamente libera da riferimenti storicistici e insieme perfettamente coerente nei particolari.

274

275

271 – V. HORTA, *Hôtel Wissinger*, Bruxelles, 1894.
272 – V. HORTA, particolare della scala dell'Hôtel Tassel, Bruxelles.
273 – V. HORTA, *Hôtel Wissinger*, 1894; particolare del balcone.
* pag. 107 – MAX ESKAMP, vignetta, c. 1900.
274 – VICTOR HORTA, *Hôtel Deprez-van de Velde*, Bruxelles, 1896; particolare della facciata.
275 – V. HORTA, *Hôtel Tassel*, Bruxelles 1893; particolare.

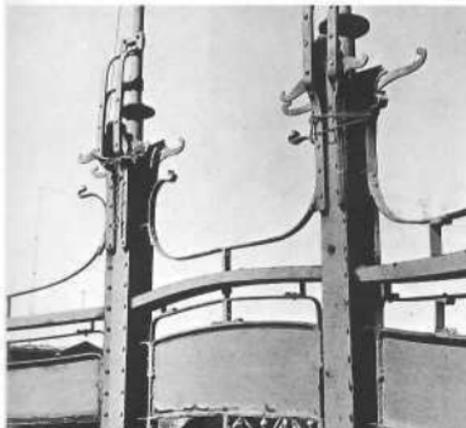
LrmporUnzd di Horta è nell'esser riuscito ad assumere 1 moduli di un tipo edilizio comune a Bruxelles e alla tradizione storica belga (la casa di abitazione singola, articolata in organismo autonomo) e di averne fatto un discorso armonico, nuovo, impostato, appunto, sul movimento agile e scattante della linea ' à coup de fouet ' (a schiocco di frusta) che,- dalla facciata, serpeggia all'interno, nell'atrio luminoso,

276

277

279

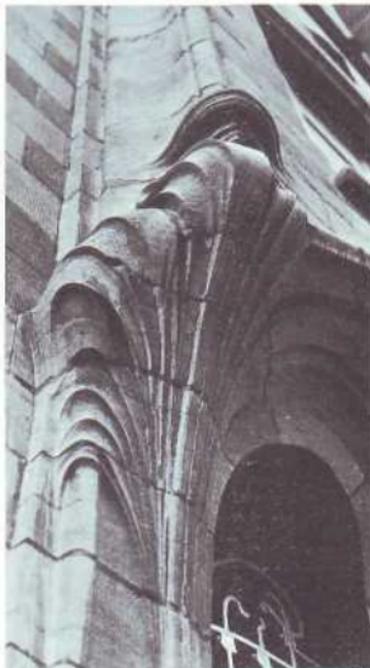
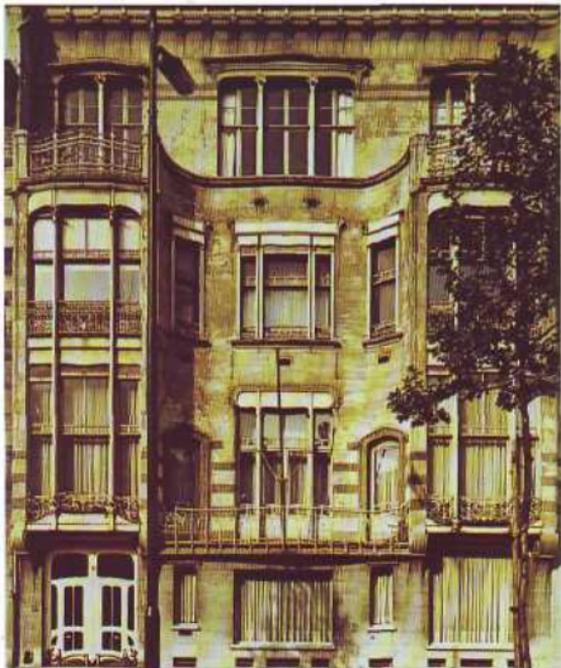
278

280

276 – V. HORTA, sezione trasversale della Maison du Peuple, Bruxelles, 1895 (distrutta).
277 – V. HORTA, *Maison du Peuple*, Bruxelles, 1895; sala per conferenze e spettacoli.
278 – V. HORTA, *Maison du Peuple*, 1895, esterno; particolare.
279 – V. HORTA, *Maison du Peuple*, 1895; balconata.
280 – V. HORTA, *Maison du Peuple*, 1895; balaustra e pennoni al piano di copertura.

dominalo dalla celebre scala ' a giorno ', scandita dalla sottile colonna in ferro, quasi stelo di un enorme fiore esotico, e invade le pareti, dove la struttura metallica, in vista, diventa la protagonista di un nuovo spazio fluido e avvolgente.

Circa il motivo della linea ' à coup de fouet ', abbiamo già accennato alla sua diffusione contemporanea. Per quanto riguarda Horta,

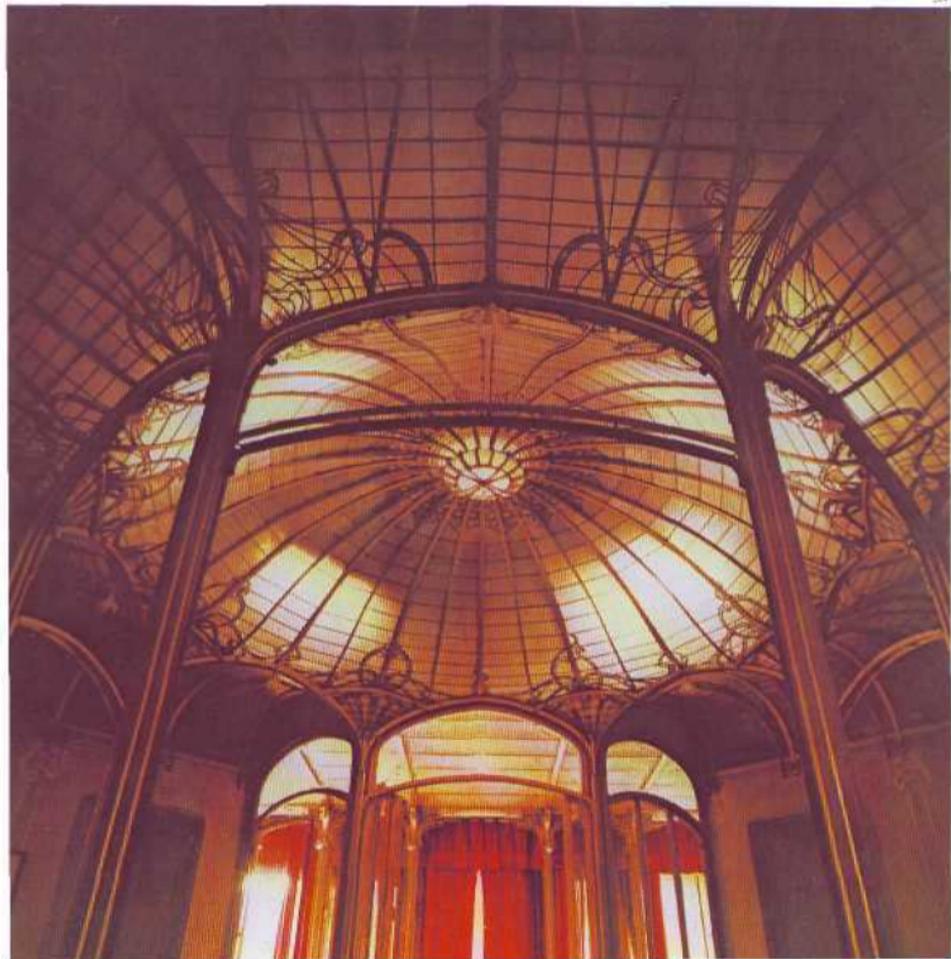
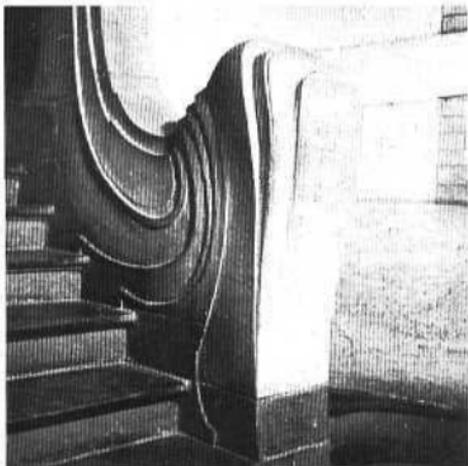
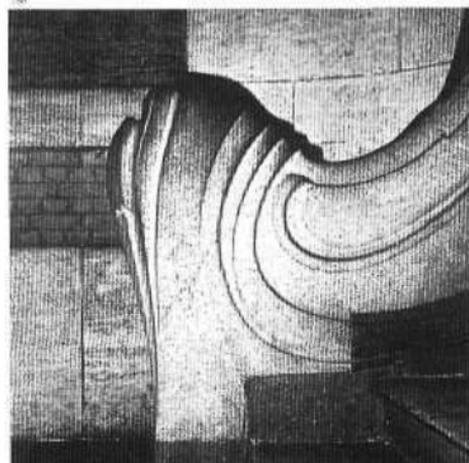
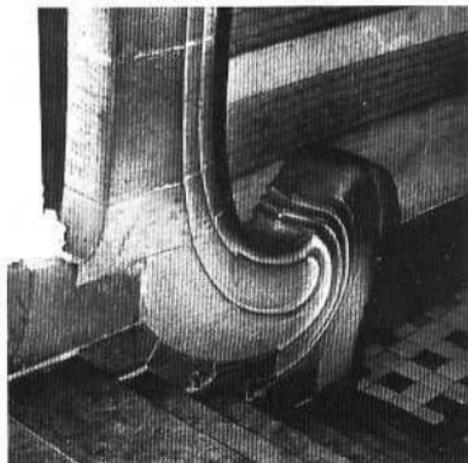
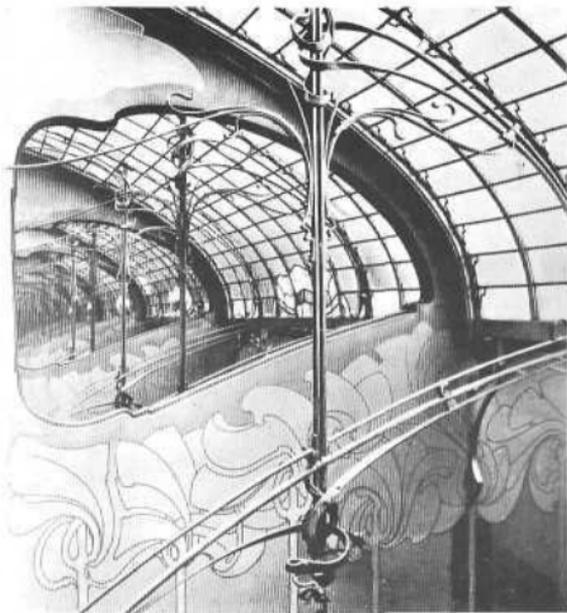
Borsi e Portoghesi [X1] citano come ascendente anche la linea estremamente anticipatrice delle strutture in legno curvato dei famosi mobili iniziati da Thonet nel 1836 e già esposti a Bruxelles.

Il motivo innovatore della struttura metallica in vista, usata generalmente per edifici civili (da Paxton, Balat...) sarà dominante, in Horta, anche nella *Maìson du Peuple* (1897), pure a Bruxelles, per il Sindacato Lavoratori Socialisti (una delle pochissime opere di Art

281 – V. HORTA, maniglia e buca da lettere per l'atelier Horta, Bruxelles, disegno.
282 – V. HORTA, *Hôtel Deprez-van de Velde*, Bruxelles, [illegible]; particolare della facciata.
283 – V. HORTA, *Hôtel Solvay*, Bruxelles, 1894; fronte (oggi trasformato).
284 – V. HORTA, *Hôtel Van Eetvelde*, Bruxelles, 1895; lucernario.

Nouveau destinate ad uso sociale), di una rara coerenza tra struttura e decorazione, uno dei primi documenti del mondo artistico contemporaneo che la speculazione edilizia attuale, malgrado l'appello della cultura internazionale, non si è peritata a distruggere (1965).

Il motivo delle travi portanti si proiettava dall'esterno, dove le grandi pareti vetrate servivano da diaframma, fino alla sala dei con-

204

289

290

291

gressi, inusitatamente all'ultimo piano deiredìflcio, in cui la funzione si trasformava in fatto decorativo, di esaltante espressività simbolica.

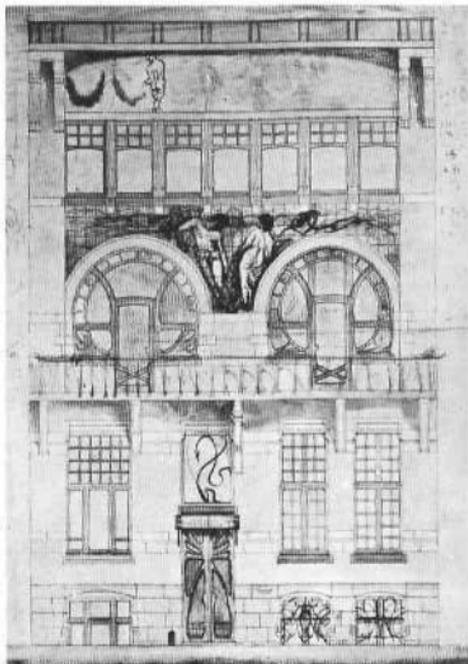
La *casa Sohay* (1895), *YHótel Morta* (1898), sono altri notevoli esempi, tra i molti, della raffinata sensibilità di Horta che, tra tutti gli esponenti dell'architettura art nouveau, riesce a rompere col passalo con più discrezione, con minore invadenza.

PAUL HANKAR (1861-1901), rappresenta, a Bruxelles, il polo opposto, per certi aspetti, nei confronti dì Horta. Vólto ad una semplificazione lineare della struttura, che si estrinseca nella sottile tensione delle superfici (si veda il gioco degli archi inflessi e delle linee rette nella facciata della *casa Chamberlanì*, 1897, a Bruxelles), crea, per

285 – V. HORTA, modello in gesso per base di colonna sul frontone del Museo di Tournai, 1911.
286-288 – V. HORTA, *Maison du Peuple*, 1895; particolari della scala.
289 – V. HORTA, *villa Carpenter* a Renaix, camino.
290 – V. HORTA, *Hôtel Solvay*, 1894, particolare della scala.
291 – V. HORTA, *Hôtel Van Eetvelde*, Bruxelles, lucernario.
* pag. 113 – sigla di V. Horta.

292

293

292 – PAUL HANKAR, *casa del pittore Chamberlani*, Bruxelles, 1897 (distrutta); facciata.
293 – P. HANKAR, progetto per la facciata della casa Chamberlani a Bruxelles, 1897 (le figure dipinte sono di Chamberlani).
294 – P. HANKAR, particolare della porta del negozio Niguet, Bruxelles (distrutto).
295 – P. HANKAR, casa di abitazione del pittore Chamberlani, 1897; particolare di una porta.
296 – P. HANKAR, padiglione delle culture, sezione etnografica all'Esposizione Coloniale di Tervuren, 1897.
297 – P. HANKAR, *negozio Niguet*, Bruxelles, 1899 (distrutto); vetrine.
298 – P. HANKAR, sgabello.
299 – P. HANKAR, *negozio New England*, Bruxelles (distrutto); entrata.

così dire, un ponte " tra la tradizione medievale e l'Art Nouvcau " [18].

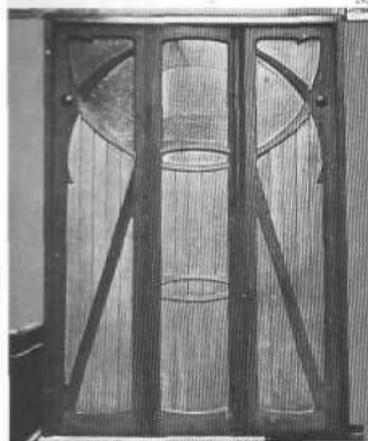
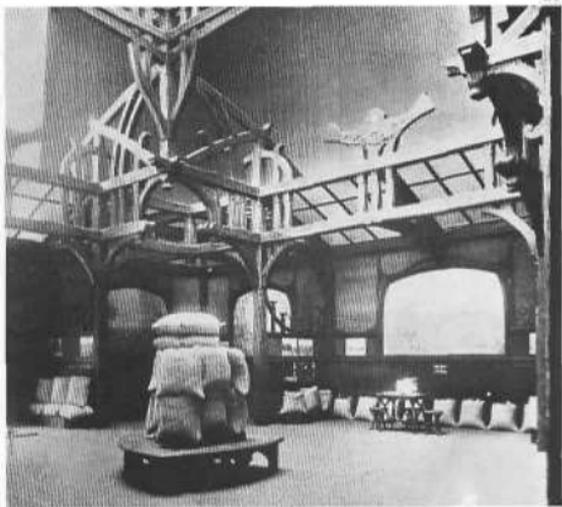
Di lui sì conservano, documento esemplare, un gran numero dì disegni e dì progetti, di grande minuziosità e finezza, testimonianza, anche, dì una rigorosa serietà professionale. La distruzione degli archìvi di Horta, voluta da lui stesso, rende più preziosa questa straordinaria documentazione.

Hankar condivise con Horta l'interesse per Viollet-le-Duc; non sfuggi alla moda orientalizzante né a certo revivalismo neo-rinascimentale. Seguì infine, con compiaciuta ostentazione, i motivi della ornamentazione lineare inglese propria delle " Arts and Crafts " e di Cranc.

294

296

295

297

Ma, senza niente togliere all'importanza ìnnovatrice di Horta. Hankar e Vati de Velde, a Bruxelles il fenomeno Art Nouveau in architettura fu un fatto esteso a dimensione urbanistica: interi quartieri assunsero globalmente carattere art nouveau, dalle case borghesi ai progetti di case popolari, Questo anche in rapporto al tipo edilizio cittadino - di cui si è accennato a proposito di Horta - che diviene quasi il modulo per l'acquisizione di una nuova morfologìa urbana. In questo senso architetti come ERNEST BLÉROT, come GUSTAVE STRAUVEN, OCTAVIÌ VAN RYSSELBERGHE, spesso collaboratore di Van de Velde, EMILE VAN AVIZRBEKE, PAUL VIZZAVONA, e poi MACQS. MORICHOR, PAUL CAUCHIE, ALBERT ROOSENBOOM, PAUL SAINTENOY. tanto per citarne alcuni, rappresentano presenze autorevoli e personalizzate, sìa pure sulla scia di Horta, Hankar, Van de Velde. Il fatto che l'opera più importante dì Josef HofTman sia a Bruxelles (il *Palazzo Stoclet*, del 1904-11) non è certo senza significato.

300 – P. HANKAR, tavolino.
301 – P. HANKAR, *Grand Hôtel*, Bruxelles, 1896 (distrutto); facciata del ristorante in rue l'Eveque.

Ma HENRY VAN *OÌÌ* VELDE (1863-1957) resta forse la personalità più interessante del movimento per la poliedricità, l'attività promozionale di divulgazione culturale delle nuove idee, per l'impegno di chiarificazione dei motivi di fondo dai quali si enuclea la sua ricerca, che, secondò gli insegnamenti di Ruskin e Morris, è di tipo ètico-culturale,

302

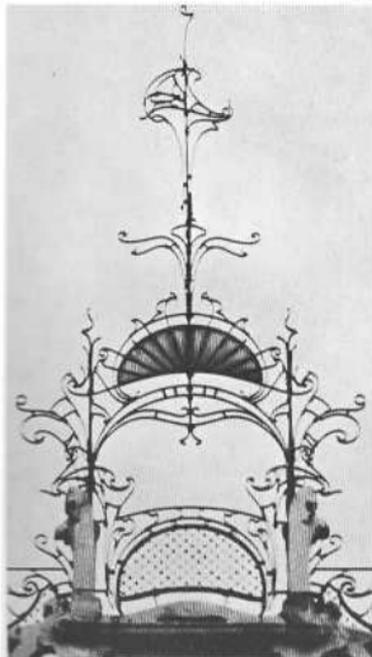
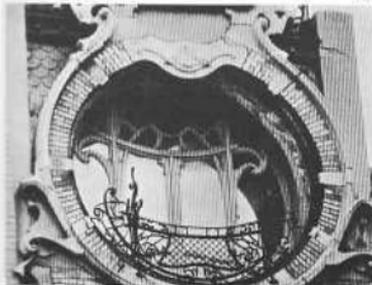
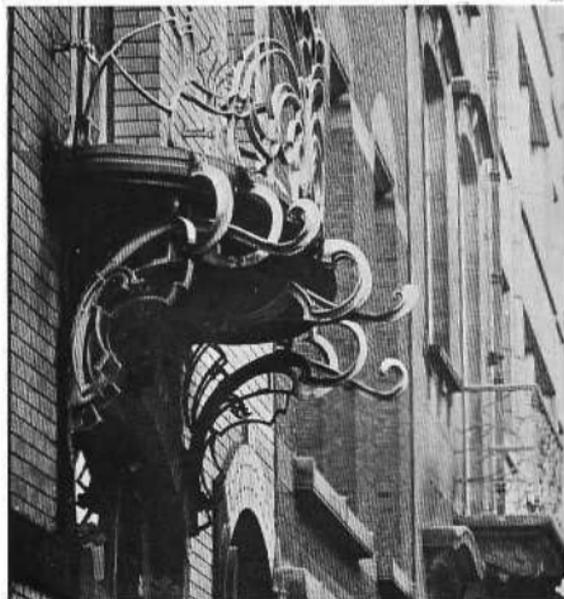
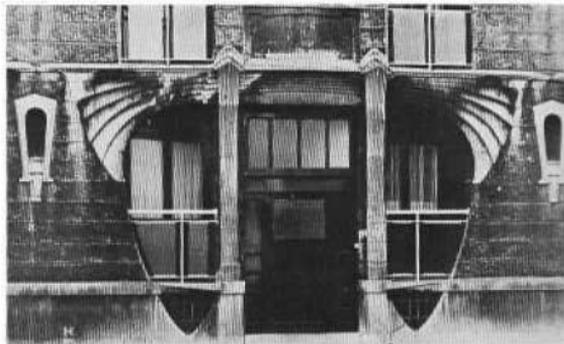
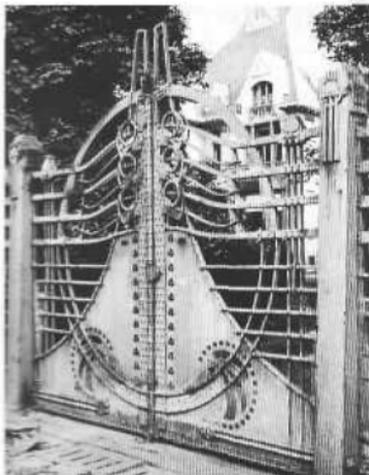
303

304

305

306

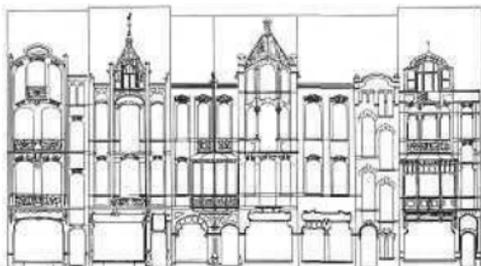
307

308

309

310

* pag. 116 – P. HANKAR, progetto di serramento per la casa del pittore Chamberlani, 1897.
302 – GUSTAVE STRAUVEN, casa del pittore de Saint-Cyr, Bruxelles, 1900; ferri battuti del coronamento della facciata.
303 – G. STRAUVEN, casa del pittore de Saint-Cyr, 1900; loggia della mansarda.
304 – G. STRAUVEN, *casa del pittore de Saint-Cyr*, 1900.
305 – G. STRAUVEN, edificio per appartamenti, Saint-Gilles, Bruxelles, 1902-09.
306 – PAUL CAUCHIE, abitazione e atelier personali, Bruxelles, 1905.
307 – Anonimo, case popolari, Forest (Bruxelles); ingresso.
308 – PAUL VIZZANOVA, casa privata, Ixelles (Bruxelles), 1903.
309 – EMILE VAN AVERBEKE, villa Cortenbergh (Bruxelles), 1903; cancello.
310 – E. BLÉROT, casa privata, Sant-Gilles (Bruxelles), 1900.
311 – E. BLÉROT, case a schiera; progetto di massima per Bruxelles, 1900.

311

312

312 – HENRY VAN DE VELDE, abito per signora, c. 1896.
313 – H. VAN DE VELDE, *casa Bloemenwerf*, Uccle (Bruxelles), 1896; facciata.
314 – H. VAN DE VELDE, candelabro in argento, 1906-07.
315 – H. VAN DE VELDE, calamaio in ottone, 1898.
316 – H. VAN DE VELDE, posate in argento, 1902-03.

A pagg. 122, 123:
317 – H. VAN DE VELDE, ritratto della moglie con un abito disegnato da lui.
318-320 – H. VAN DE VELDE, tre pendenti in argento, oro e pietre, c. 1900.
321 – H. VAN DE VELDE, scrivania, c. 1900.
322 – H. VAN DE VELDE, samovar, c. 1903.
323 – H. VAN DE VELDE, *Tropon*, 1898, abbozzo di manifesto.
324 – H. VAN DE VELDE, rilegatura di " Stampe e libri " di Beraldi, c. 1897.
325-326 – H. VAN DE VELDE, sedia e tavolino triangolare, 1903 e 1902.

e intende affidare all'arte il compito di guida della società attraverso il controllo diretto dei metodi di produzione e di distribuzione degli oggetti d'uso, intervenendo così, direttamente, negli atti della vita.

Perciò, abbandonata la pittura, per la quale è legato al Post-impressionismo francese e alla Scuola di Pont-Aven, di carattere simbolico-sintetista (si vedano i suoi quadri attorno al 1890-1893), si dedicò all'architettura, all'arredamento, al design di oggetti.

Con la sistemazione della sua casa a Uccie (la *Bloemenwerf*, del 1895-1896), presso Bruxelles, nell'armoniosa coerenza di ogni particolare, come componente essenziale dell'ambiente considerato ' organo vivente ', in chiave fitomorfica, studiato sui movimenti e sulle funzioni espressi dagli utenti (questo interesse dominante lo porta a raccordare tra loro tutte le linee, in un andamento continuo, morbido, quasi senza soluzioni di continuità, dalle pareti alla scala, ai mobili, alle suppellettili, fino agli abiti degli abitanti), egli propone un discorso totale, attraverso uno studio sistematico dì tipo strutturale, funzionale, per la prima volta, anche, ecologico, col rifiuto di ogni compiacimento per una decorazione che non sia essenziale e, appunto, ' strutturale \

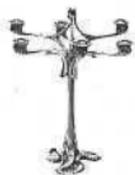
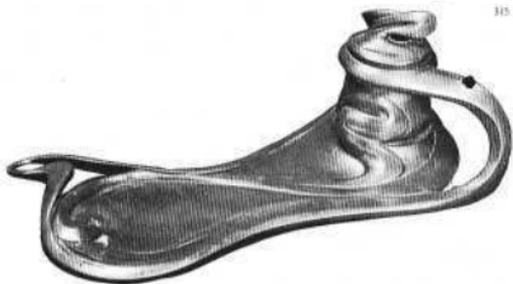
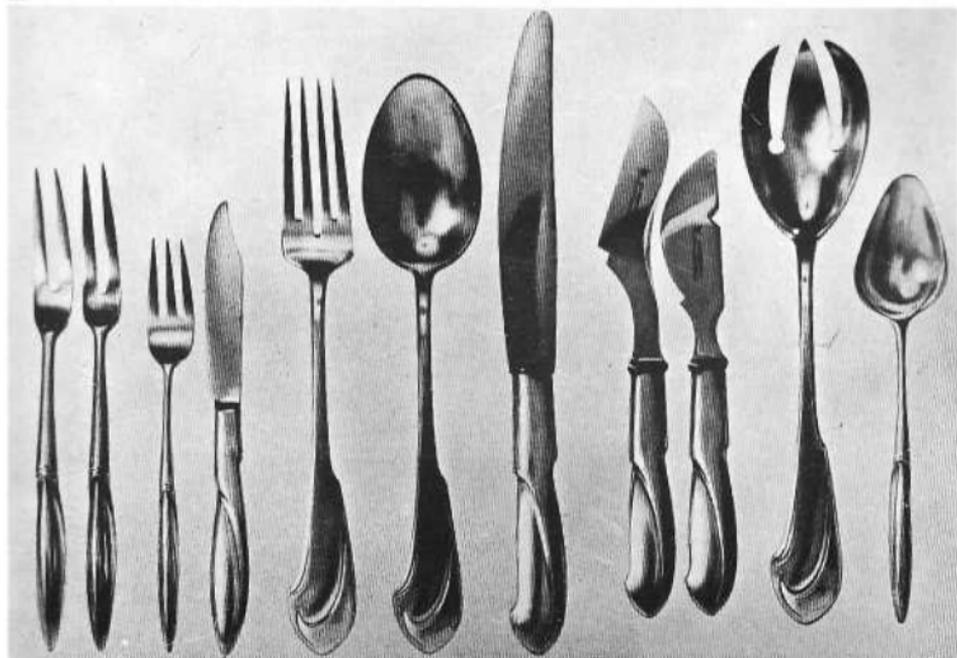
La sua attività fu tra le prime ad esser conosciuta all'estero: Siegfried Bing, che intanto aveva aperto a Parigi il negozio " L'Art Nouveau ", desumendo la definizione dalla « Revuc moderne», (1884) lo invitò a disegnare arredamenti per lui; il crìtico d'arte Meier-Graefe lo rese celebre in Germania, anche attraverso la rivista « Pan ».

E in Germania Van de Velde lavorò molto (elaborando un linguaggio architettonico che andò assai oltre l'esperienza ari nouveau,

313

314

315

316

6 - Belgio - Bruxelles.

317

318

319

320

321

322

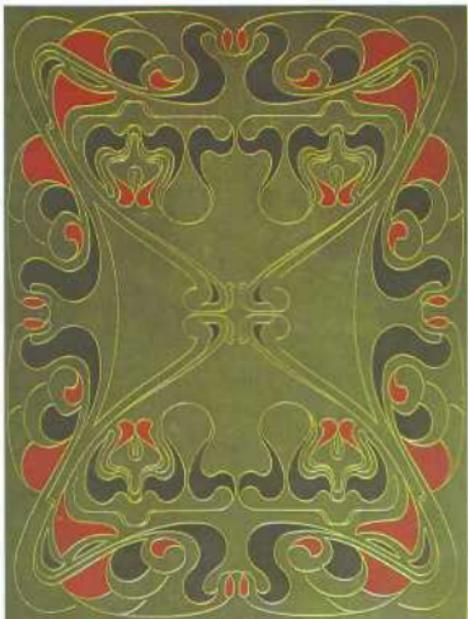
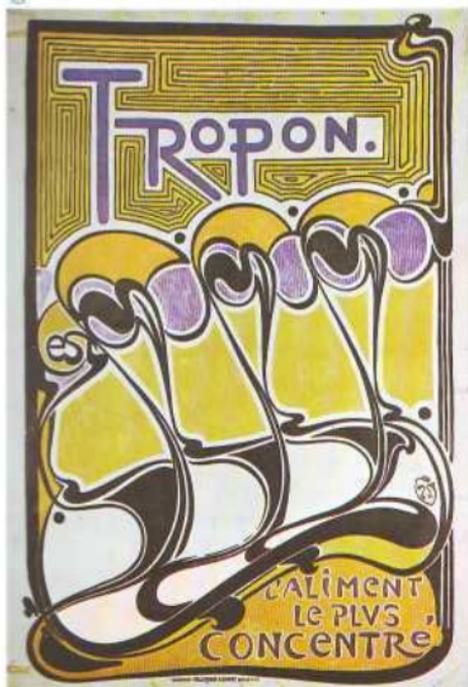
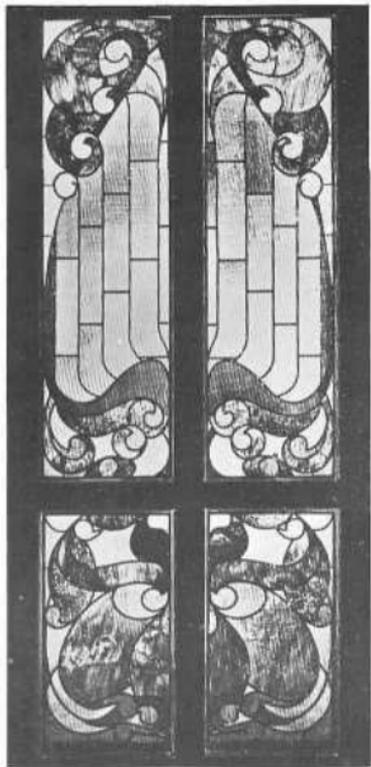
324

323

325

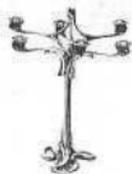
326

327

328

327 – H. VAN DE VALDE, vetrata 1900.
328 – H. VAN DE VELDE, *casa Lauring*. Schevenigen (Olanda), 1903: particolare della facciata.
329 – H. VAN DEL VELDE, *casa Hohenhof* per K. E. Osthaus. Hagen (Germania), 1906.
330 – H. VAN DE VELDE, *casa Rudolf Springman*. Hagen: facciata sul giardino.
331, 332 – H. VAN DE VELDE, *casa Hohenhof*. Hagen, 1906: sala e hall con affreschi di Hodler.
333 – H. VAN DE VELDE, lampada, c. 1905.
334 – H. VAN DE VELDE, copertina del I numero di « L'Art Décoratif »; Parigi, 1898.

inserendolo direttamente tra gli esponenti del movimento moderno) e con gli artisti tedeschi rimase costantemente in rapporto.

Aveva continuato, intanto, con conferenze, scritti, esposizioni, la sua attività di propaganda culturale, che rimane, coi suoi bellissimi oggetti di arredamento - mobili, posate, candelabri - (e a questo proposito è utile ricordare quanto egli debba, **pur** ricavandone un linguaggio personale, al mobile ' stile inglese ' di Serrmier-Bovy, che fu il primo a portare in Belgio ii nuovo gusto), con la sua opera grafica - legature di libri, caratteri, marchi e un bel manifesto, *Tropon*,

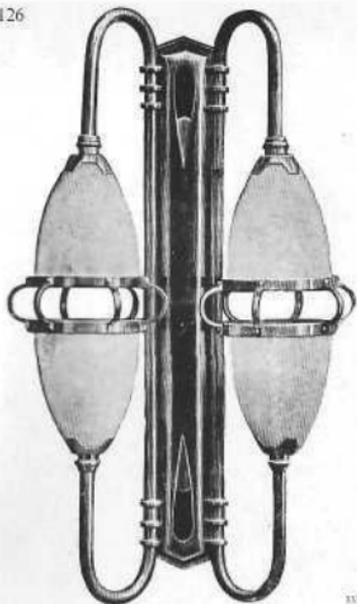
329

330

331

332

333

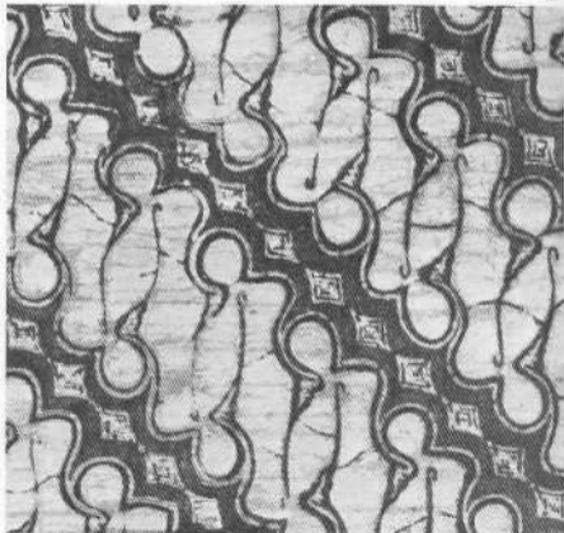
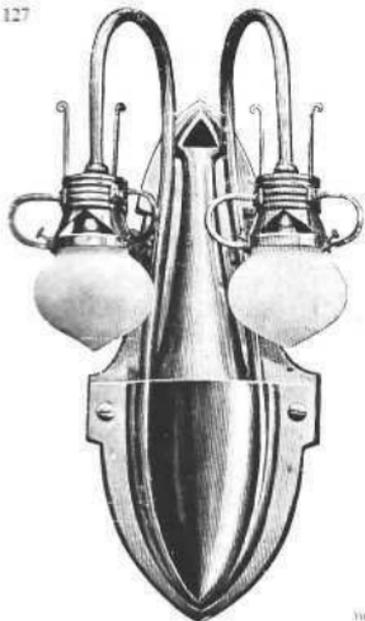
335

336

335, 336 – H. VAN DE VELDE, manifesti per la casa Tropon.
337 – H. VAN DE VELDE, disegno ornamentale per stoffa, 1905-06.

334

337

del 1898, la parte più importante della sua lunga, impegnatissima attività.

Anche il suo linguaggio è legato alla bidimensionalità della linea dinamica (la linea belga), di riferimento vegetale-fitomorfico, di cui, anzi, egli diviene un riferimento stilistico *(lignc Van de Velde).*

338 – H. VAN DE VELDE, applique, 1905-10.
339 – H. VAN DE VELDE, lampada a sospensione, 1905.
340 – H. VAN DE VELDE, scala del Folkwang Museum, L'Aja, 1902.
* pag. 127 – fregio di H. Van de Velde.

Anche se per l'andamento ritmico della forma lo scultore Rick Wouters, nella sua solidità costruttiva, può essere citato per una certa adesione al nuovo stile, in Belgio il solo scultore che possa definirsi del tutto esponente dell'Alt Nouveau, è GEORGES MINNE (1866-1941).

Le sue immagini plastiche, figure umane trattate come steli al loro nascere, mosse da un ritmo delicato e fragile, furono definite da Meier-Graefe •" ornamento plastico ".

In effetti, anche se in lui confluirono esperienze diverse, dal Gothìc Revival all'orientalismo alla scultura luministica di Rodin, e anche se la sua voce si accorda, per così dire, su una sola gamma, pure gli si deve riconoscere la scelta dì un linguaggio autonomo e perseguito coraggiosamente. Oltre a tutto egli ebbe più ascendenza di quanto si potrebbe pensare su tutto un filone di attività plastica (e anche su certa grafica e certa pittura) fin de siècle, riconoscibile, in Italia, per esempio, nella raffinata calligrafia di Arturo Martini *(Fanciulla che odora un cespo di rose,* 1913; *Fanciulla piena d'amore,* 1913) nella estenuata, gelata fluidità delle forme di Adolfo Wildt, nel flessuoso allungamento della linea del primo Casorati.

341 – GEORGES MINNE, illustrazione in "Serres Chaudes" di Verhaeren, Parigi, 1889.
342 – G. MINNE, *I reprobi*, 1898.
343 – FERNAND KHNOPFF, sigla per l'esposizione "Les XX", Bruxelles, 1896.
344 – G. MINNE, fontana con cinque fanciulli inginocchiati, 1898.
345 – F. KHNOPFF, *Ritratto della sorella*, 1887; particolare.
346 – F. KHNOPFF, *L'incenso*, 1898; particolare.

Il pittore e critico d'arte FIÌRNAND KHNOPFF (1858-1921), rappresenta invece, in Belgio, il punto di passaggio dal tipo di esperienza preraffaellita, confluente nell'Art Nouveau, e il Simbolismo francese.

Le sue figure femminili uniscono, infatti, il carattere fisico delle donne-angelo di Rossetti e Burne-Jones ad una espressione .di stregata, perversa astrazione, quasi ipnotica.

L'arte fu, per lui, una missione sacra, magica, rituale. Interessato

345

Wl all'idealismo mistico di Péladan (tra i fondatori, nel 1888, dell' " Ordine cabalistico della Rosacroce ") fu molto legato ai Preraffaelliti.

E anch'egli fece della sua vita stessa un'esperienza simbolica: in una stanza vuota della sua strana, inquietante casa, articolata a labirinto, due anelli di bronzo, recanti incisi ì nomi di Burne-Jones e di Gustave Moreau, campeggiavano su una tappezzeria di broccato giapponese, perfetto simbolo della sua poetica.

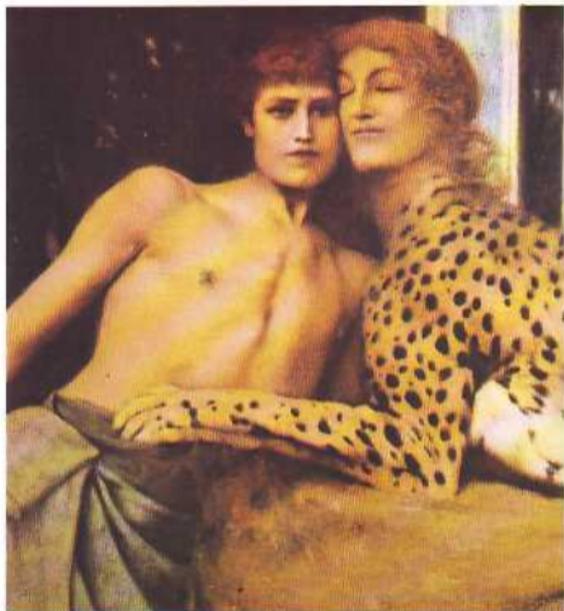
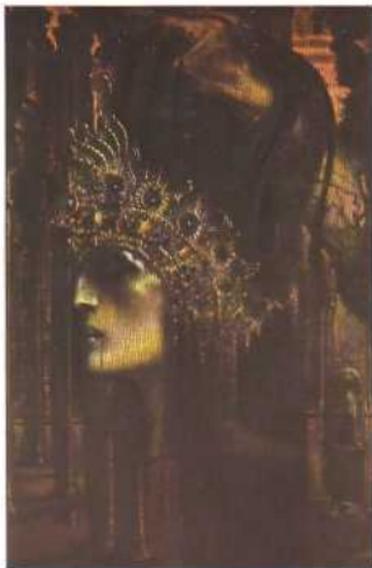
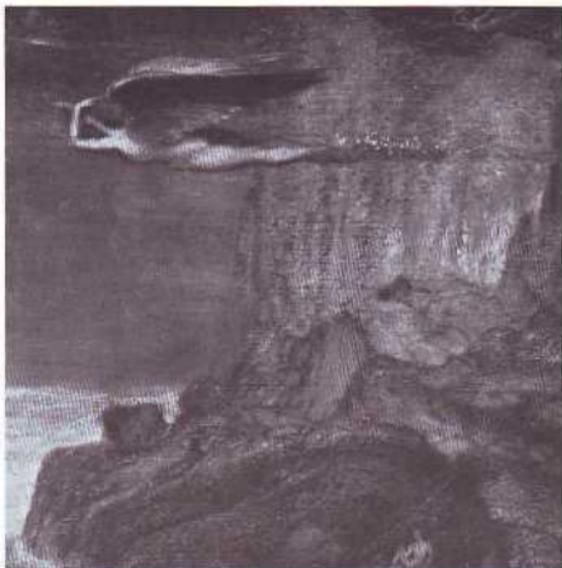
Fu il più legato alla Secessione viennese: scrisse di Otto Wagner e fu anche il primo, tra i belgi, a cui fu dedicato un numero della rivista viennese della Secessione « Ver Sacrimi », alla sua prima annata (1898).

I nomi di Delville, Fabry, Degouve de Nunques, Spillaert (che, (.un ENSOR, aprirà la via al Surrealismo) sono alcuni punti di un vasto panorama.

346

347

348

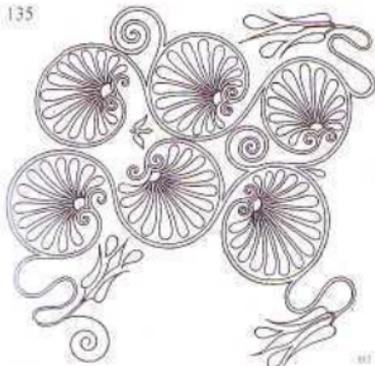
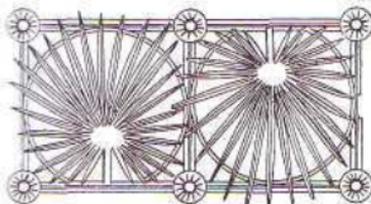
349

347 – F. KHNOPFF, maschera in avorio dipinto, bronzo e smalto.
348 – F. KHNOPFF, *L'Arte (Le carezze, la Sfinge)*, 1896; particolare.
349 – F. KHNOPFF, *L'Arte (Le carezze, la Sfinge)*, 1896.
350 – F. KHNOPFF, *Ho chiuso la porta dietro di me*, 1891.
351 – JAMES ENSOR, *La caduta degli angeli ribelli*, 1889; particolare.

352

353

354

352 – JEAN DELVILLE, *La fine di un regno*, 1893.
353 – EMILE FABRY, *Il poeta e le Chimere*, 1916.
354 – J. DELVILLE, *Orfeo*, 1893.

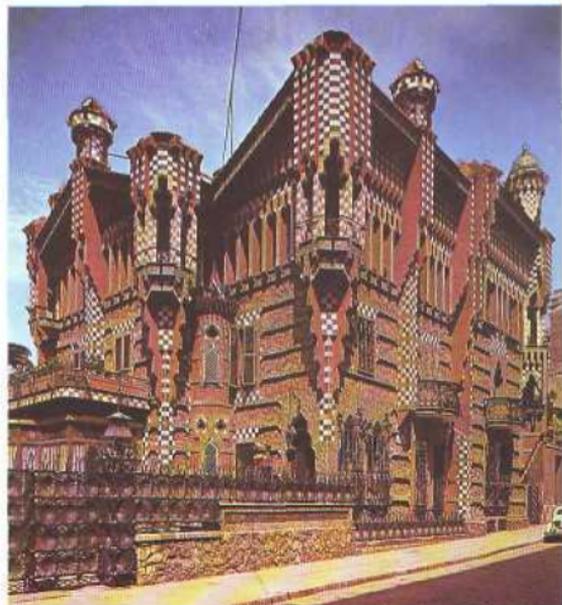
6 - Belgio - Bruxelles.

355

355 – JEAN DELVILLE, *I tesori di Satana*, 1895.

356 e simbolo del VII capitolo (particolare), pagg. 135-157 – ANTONI GAUDI, rosta del cancello del palazzo Güell, Barcellona, 1885-90.
357 – Ornato sul manico di un'anfora nolana del gruppo Nicostene, tardo periodo a figure nere.
358 – A. GAUDI, casa Vicens, Barcellona, 1878-1880: particolare della grata del cancello.
359 – A. GAUDI, casa Vicens a Barcellona, rilievo della foglia di palma del cancello.
360 – A. GAUDI, casa Vicens, Barcellona, 1878-1880.

7 - *Spagna - lì Modernismo e Gaudi.*

Quella lucidità intellettuale, quell'acutezza di sintesi che si è riconosciuta in personaggi come Beardsley e che si riconoscerà in Klimt, trova in ANTONI GAUDI (1852-1926), a Barcellona, il corrispettivo più autentico per quanto riguarda l'architettura.

Nessuno come lui seppe interpretare con più libertà e con più autentica adesione emozionale, trasformandole in fatto vitale, non intellettualistico, le istanze più profonde dell'Art Nouveau: germinazione, crescita spontanea, espansione della lìnea come simbolo vitalistico. distruzione dello spazio geometrico, statico, bloccato, per uno spazio in espansione, che nasce come un elemento naturale, come una pianta, come un animale, e si sviluppa espandendosi, in un ritmo sfrenato e senza fine; distruzione del concetto di esterno-interno in quanto la parete diventa, sia all'interno che all'esterno, come una pelle sensibile che si increspa e si raggrinza al mìnimo contatto e segue il movimento della struttura e lo accompagna: integrazione tra le arti, espressa attraverso l'organismo architettonico (la parete, il soffitto, il mobile, la maniglia, il muro di un parco, la scagliosi! eresia di un tetto.

361

361 – A. GAUDI, *Finca Güell*, presso Barcellona, 1887: cancello del drago.
362 – A. GAUDI, *Finca Güell*, presso Barcellona, 1887: fastigio.
363, 364 – A. GAUDI, *Finca Güell*, 1887: angolo e particolare della parete.

la vetrata, tutto è trattato alla stessa maniera, curato nel particolare, visto come ' oggetto ' da plasmare, da far vibrare, da far ' vivere ').

La componente goticizzante, in lui, non si pone come fatto di ' revival ' metalinguistico, ma in virtù di fervore, di lucida follia religiosa, assunta a livello di forza personale da un humus locale primigenio: si pone come necessità spirituale e psicologica, come espressione di coralità popolare.

Perciò egli è potuto divenire, per i catalani, il simbolo più pròbante della loro rivendicazione nazionalistica, espressa in quel movi-

mento federalista al quale era informata tutta una nuova corrente letteraria, quella che aveva promosso la rinascita della ' lingua ' catalana, bandita forzatamente dalle città catalane durante il predominio castigliano, che sollecitava gare poetiche, festivals medievali di poesia, di musica, di folklore regionale (come i *Jocs Florals*, ripristinati nel 1867).

La curva iperbolica, che caratterizza il tipo di ricerca spaziale di Gaudi, è una curva in espansione, che dal piano tende a proiettarsi plasticamente nello spazio. Si veda, ad esempio, come egli interpreta in ferro battuto il motivo ' a foglia di palma ', caratteristico dell'ornamentazione lineare art nouveau (seppure desunto da motivi ornamentali micenei e greci, come ben si vede in Riegl, nel suo " Stilfragen ", uscito, non a caso, come si è detto, nel 1893).

Usato ' in piano ' nella decorazione art nouveau internazionale, questo motivo viene, da Gaudi, già nei cancelli di *casa Vicens* (1878-1880), svolto come elemento plastico, secondo un ' iperboloide '. Non si tratta, comunque, della curva sinuosa, vitalistica ma non organica, lineare e non spaziale, generalmente svolta da altri esponenti del movimento (anche se, ovviamente, non si può escludere il rapporto di Gaudì col contemporaneo ' modernismo ' catalano). La sua è una

curva continuamente variata nella direzione, forzata dall'espansione naturale, da una sorta di carica interna che sembra sempre sul punto di farla esplodere in tutte le direzioni e di distruggerla come entità.

La sua curva, contrariamente, ad esempio, a quella di un Borromini (dinamica ma serrata, a contenere all'interno un rapporto di forze bloccato ed elastico, resistentissimo anche quando si attorce nella spirale in fuga, verso l'alto, come nella lanterna-guglia del *Sant'Ivó)*, cresce lottando e contorcendosi come un elemento naturale, ammette sezioni di retta, si spezza, riprende, si esalta, afferra o respinge lo spazio, considerato come forza resistente, si contrae sincopandosi, E arriva il momento in cui la fantasia inestinguibile, ' produttivista ' (anche in senso psicanalitico), di Gaudi, si fa evocatrice di mostri, e, interprete della sua necessità, a livello di subconscio, arriva ad immedesimarsi con l'oggetto creato, scaglia materia informe contro la sua stessa struttura, la fa esplodere e ricadere su se stessa, quasi ad evocarne una rinascita magica, da araba fenice.

Questo personaggio strano, chiuso, solitario, cattolicissimo, che va in processione, che muore sotto un tram, involuto, ideologicamente addirittura reazionario, sempre, apparentemente, isolato dal resto del mondo (apparentemente, perché, poi, si scopre che i suoi interessi culturali sono vasti e aperti, che segue le riviste di avanguardia straniere, che conosce a fondo e ama Viollet-le-Duc, che non ignora affatto gli avvenimenti culturali contemporanei nel mondo - e spesso li anticipa -), da solo, nella Spagna fine Ottocento, potè lasciare, grazie all'illuminata generosità di Eusebio Glieli, un'impronta di incredibile vastità in una città come Barcellona, ancora così le-

365 – A. GAUDI, *villa El Capricho*, Comillas (Santander), 1883.
366 – A. GAUDI, *villa El Capricho*, particolare.
367 – A. GAUDI, *palazzo Güell*, 1885-89; portali con cancelli.

A pagg. 140, 141:
368-371 – A. GAUDI, *parco Güell*, Barcellona, 1900-14; particolari.
372 – Rilievo delle pendenze nei camminamenti del parco Güell di A. Gaudi, a Barcellona.
373-377 – A. GAUDI, *parco Güell*, Barcellona; particolari e padiglione di entrata (376).

gata a motivi tardo-barocchi e *mudejar,* malgrado quello sfrenato desiderio di rinnovamento, nell'ambito, appunto, della *renaixen^a* catalana, che aveva già dato notevoli prove attraverso nomi come quello di Lluìs Domènec y Montaner, Martorell, Vilaseca, Berenguer, Cadafalck, Grandi, Rubió i Bellver.

Ma opere come *casa Vicens* (1878-1880), *Casa Cahet* (1898-1904),

372

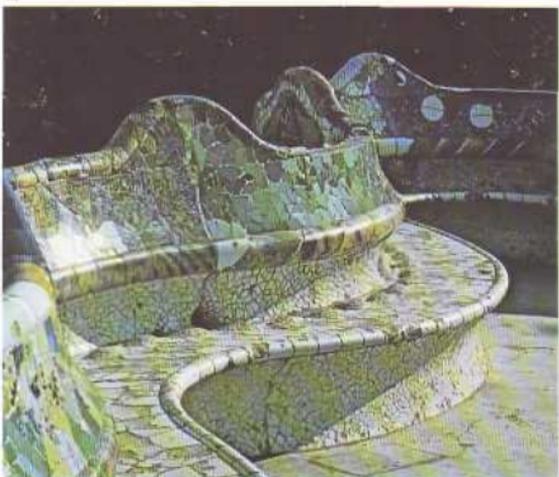
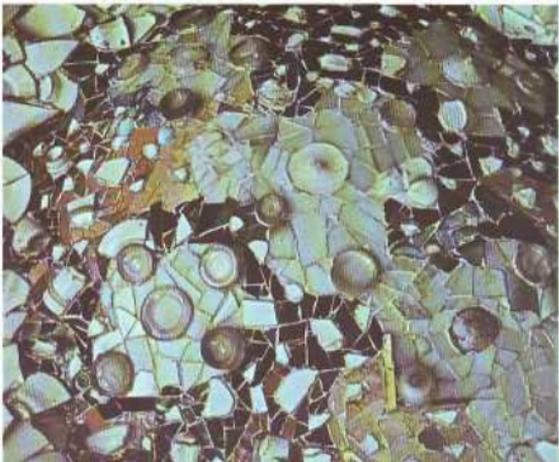
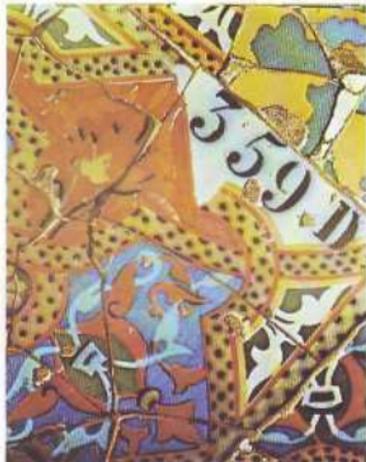
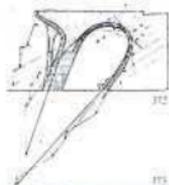
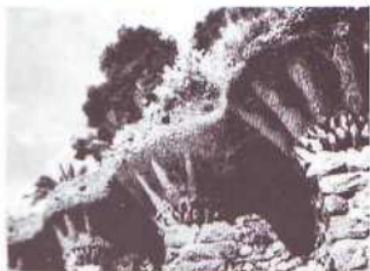
373

376

374

375

377

378

378 – A. GAUDÍ, *casa Battlò*, Barcellona 1905-07; particolare del tetto.
379 – A. GAUDÍ, *casa Battlò*; particolare dei camini.
380 – A. GAUDÍ, *casa Battlò* (a sinistra *casa Amattler* di Puig i Cadafalch).
281 – A. GAUDÍ, *casa Milà*; particolare della facciata.
382 – A. GAUDÍ, *casa Milà*; particolare del tetto e dei camini.
383 – A. GAUDÍ, *casa Milà*; facciata.
* – rilievo di un particolare della grata del cancello di casa Vicens, v. n. 360.

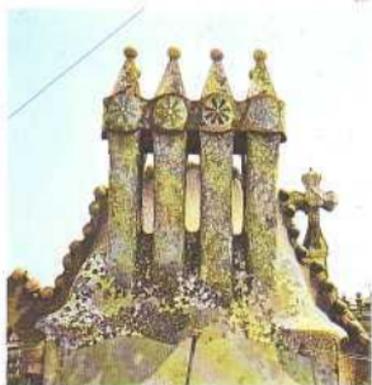
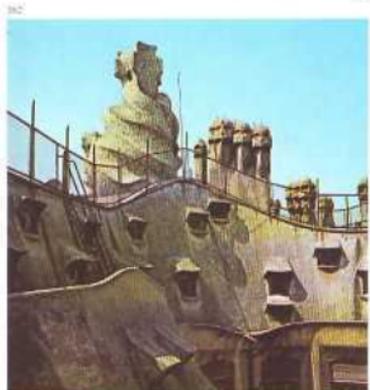
A pag. 144:
384 – Barcellona, decorazione murale in ceramica su una scala, c. 1905.
386 – Mobili ' modernisti ', c. 1900.
386 – Barcellona, calle Llansá, casa di abitazione, c. 1900; particolare del fastigio a forma di farfalla.
387 – Fronte di farmacia a Barcellona.

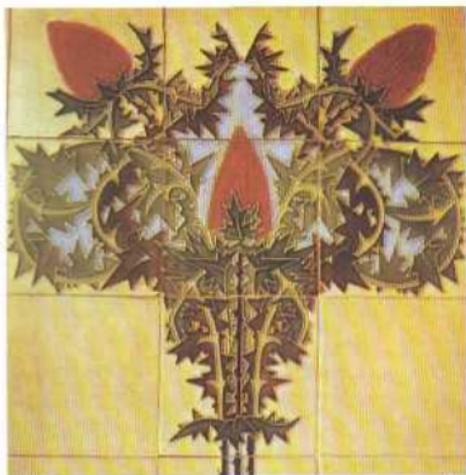
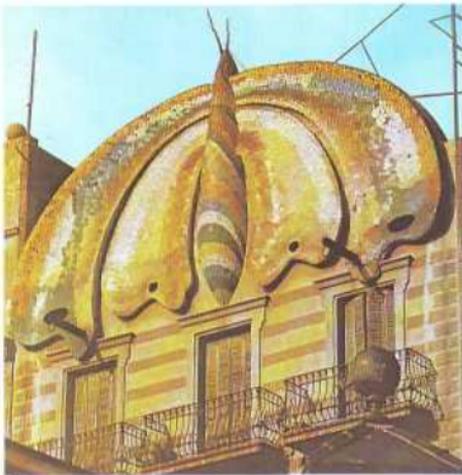
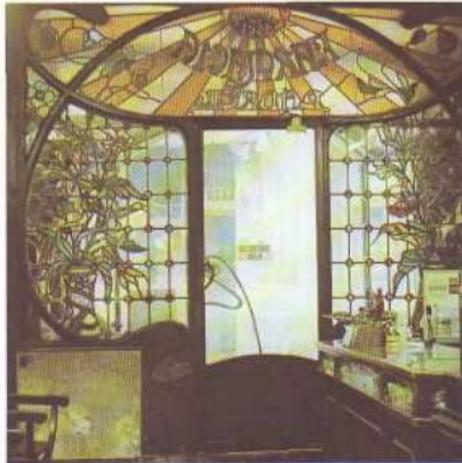
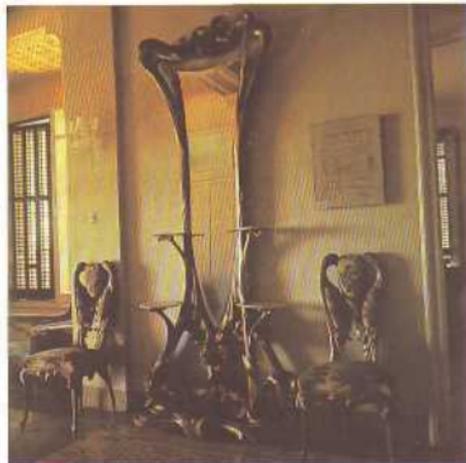
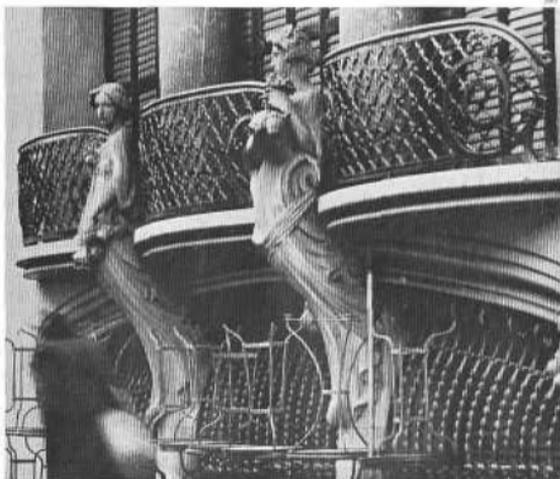
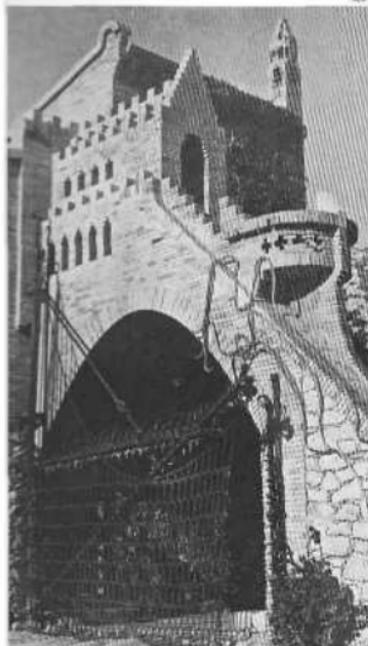
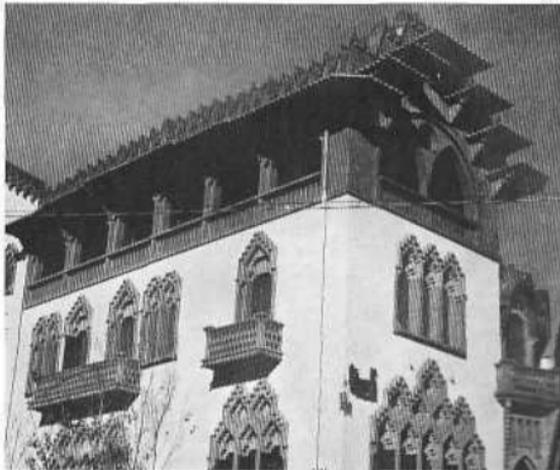
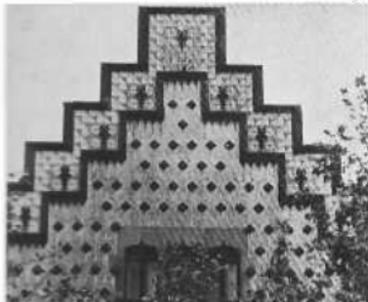
379

380

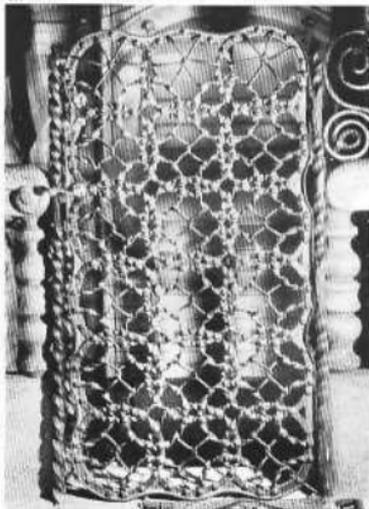
361

363

362

come il fantasmagorico *Parco Giteli* (1900-1914), come *casa Battio* (1905-1908), come *casa Milà* (1905-1910), la Pedrera, anticipatrice straordinaria di istanze espressioniste, come la cappella dì *Santa Colonia* di Cervello (1898-1915), o come quella *Sagrada Fatnìlia* (iniziata nel 1883 e che ancora, dopo la morte dì Gaudi si continua a costruire, come un enorme polipo rovesciato, tutto gangli e ventose), restano esemplari di un linguaggio altissimo, fertile di spunti e di idee, difficilmente catalogabile.

Gli altri architetti spagnoli, anzi catalani, già citati, anche se hanno dato un notevole contributo alla trasformazione della fisionomia di Barcellona in senso ' modernista ', si mantengono su un piano assai meno personalizzato di quello di Gaudi, risentono del Floreale internazionale, seppure innestato su un substrato locale assai caratterizzato.

Le arti applicate, in Catalogna, durante la *renaìxenca*, trovarono molto incoraggiamento dall'Ateneo di Barcellona e le esposizioni si moImplicarono, dalla metà dell'800 in poi. Ma l'impronta generale fu di carattere morrisiano, ostile alla macchina e favorevole alla revitalizzazìone dell'antico artigianato locale.

A questo contribuì l'accesa rivendicazione nazionalista.

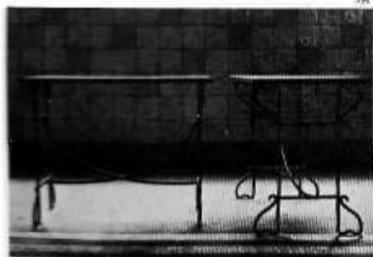
Perciò, tranne quando si espressero nell'ambito di operazioni totali, come parte integrante del discorso architettonico e nell'opera individuale (come i mobili, i ferri battuti, le vetrate di Gaudi, i mobili di Domènec ì Montaner, di Antoni M. Galissà), restarono, generalmente, ancorate a motivi di tradizione regionale o di revivalismo (come in Francese Vidal).

Si distaccano però, nettamente, nel campo del mobile, due ebanisti straordinari: GASPAR HOMAR (1870-1953) e JOAN BUSQUET (1874-1949). Il primo, poco dopo il 1890, già elaborava, nei mobili e negli arredamenti di interni, forme secondo mòduli art noitveau (' à coup de fouet '), che andava sempre più semplificando, fino ad arrivare ad una stilizzazione strutturale fortemente espressiva ; si ricordano di lui, eseguite verso il 1910, le stanze da letto di casa Oller (a floreali-

388 - JOSEF PUIG I CADAFALCH, *casa Amatller*, Barcellona, 1900, particolare del fastigio.
389 - FRANCESE BERENGUER I MESTRES, *cantina Güell*, Garraf, c. 1888-90.
390 - JOAN RUBIO I BELLVER, *casa Roviralta*, Barcellona.
391 - LLUIS DOMÈNEC I MONTANER, *casa Sola* nel Firal, Olot, 1913-16.

392 - ANTONI GAUDI, *casa Calvet*, Barcellona, 1898-1904; maniglia in bronzo.
393 - A. GAUDI, sedia per lo studio di casa Calvet, c. 1906.
394 - ANTONI GAUDI, *casa Calvet*, Barcellona, 1898-1904; cancello dell'ascensore.
395 - GASPAR HOMAR, camera da letto nella casa Rosés, Barcellona, 1891.
396 - LLUIS DOMÈNEC I MONTANER, tavolo del bar del Palau de la musica catalana, Barcellona.
397 - GASPAR HOMAR, camera da letto della casa Oller, Barcellona.
398 - JOAN BUSQUET, sala da pranzo della casa Arnùx, Barcellona.
* pag. 147 - fregio da « The Studio ».

398

396

397

smi quadrati e linee rette) e di casa Barret.

Joan Busquet, che lavora dal 1898, elabora, nei suoi mobili, un linguaggio strutturale curvilineo che risente, sia pur mantenendo una propria autonomia, dell'ascendenza francese di Guimard. Sono notissimi, di lui, i mobili tutti curve, anch'essi ' à coup de fouet ', per Josefina Bringas (1899). Egli passa, poi, attraverso una progressiva semplificazione lineare, finché abbandonerà definitivamente il ' modernismo ', passato, intanto, di moda, per dedicarsi a riproduzioni stilistiche (degli Adams e degli Sheraton).

Per la ceramica il pittore Jujól, collaboratore dì Gaudi per i mosaici ceramici del parco Gùell, dette avvio a nuove tecniche e a nuove elaborazioni con notevole intuito e vitalità espressiva.

Bisogna passare alla Scozia, al 'Gruppo dei quattro' (Mackinlosh, McNair, le due sorelle Macdonald), per trovare, in Inghilterra, una nuova posizione di avanguardia che, se per un lato si riporta alla tesa grafia di Beardsley, in special modo nelle Macdonald (anche, probabilmente, per pura coincidenza, per adesione spontanea ad un certo clima, perché le prime manifestazioni scozzesi precedono l'attività di Beardsley), senza peraltro la sua implicazione di inquieto e sofisticalo sensualismo, dall'altro, particolarmente in Mackintosh, si inserisce nel dibattito della cultura europea del '900, in linea con quelle premesse del movimento moderno in architettura, che, passando attraverso la sintesi simbolico-astratta del Rayonnisme e, poi, del Costruttivismo russo, sfoceranno nel Razionalismo.

Vedremo come le caratteristiche di svolgimento dell'Alt Nouveau

403

404

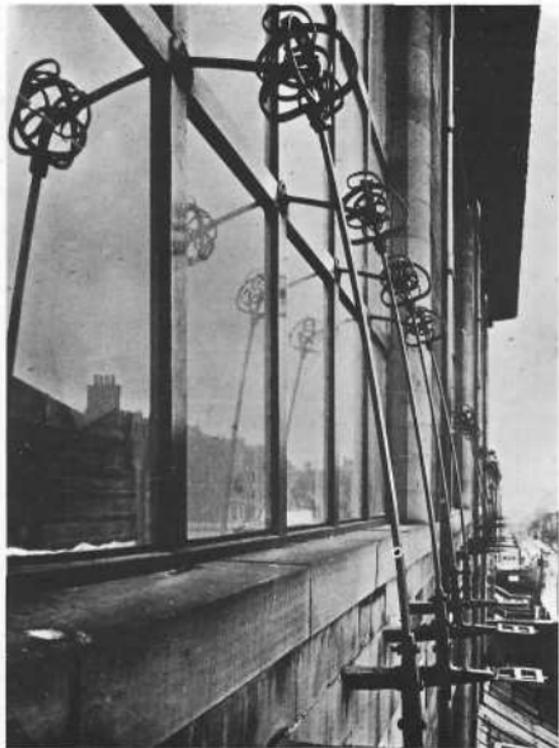
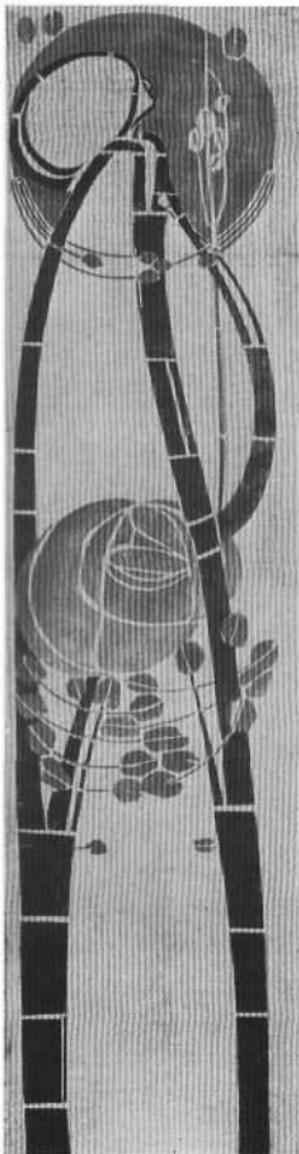
405

399 e simbolo dell'VIII capitolo, pagg. 149-165 – CHARLES RENNIE MACKINTOSH, decorazione dipinta sullo schienale di una poltrona; presentata all'Esposizione di Torino del 1902.
400 – C. R. MACKINTOSH, fastigio in ferro sul tetto della scuola d'arte di Glasgow, 1896-99.
401 – C. R. MACKINTOSH, disegno di tessuto; acquerello, 1916-1920.
402 – C. R. MACKINTOSH, *scuola d'arte*, Glasgow, 1897-99; ingresso principale sulla facciata nord.
403 – C. R. MACKINTOSH, progetto del 1896 per la scuola d'arte di Glasgow; prospetto della facciata nord.
404 – C. R. MACKINTOSH, pannello decorativo, 1902.
405 – C. R. MACKINTOSH, *scuola d'arte*, Glasgow, 1897-'99; particolare dell'ala nord.

in Scozia, di tipo eminentemente lineare-simbolico,[1] si riportino a motivi già svolti nel continente; come il movimento si presenti, qui, quindi, alla sua fase più matura, già superata la follia decorativa del primo Art Nouveau, per un duetus più composto, per un'adesione più concorde alla linea retta, anche se questa nascerà, sempre, a guisa di stelo, da un bulbo tondeggiante, da una sorta di seme originario appena schiuso, di morbida fattura.

L'attività del ' Gruppo dei quattro ' era stata preceduta, in Scozia, da quella dei cosiddetti ' Glasgow Boys ' (Guthrie, Lavery, A. Walton), tre pittori che avevano esposto a Londra nel 1890.

406

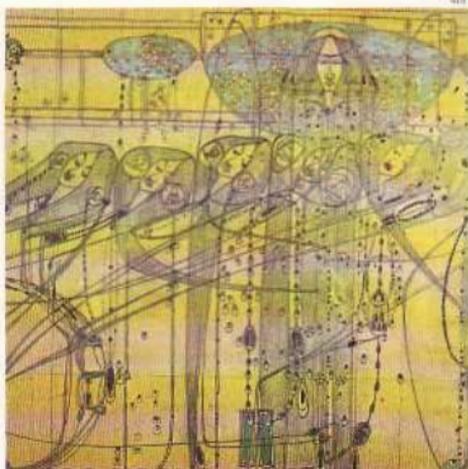
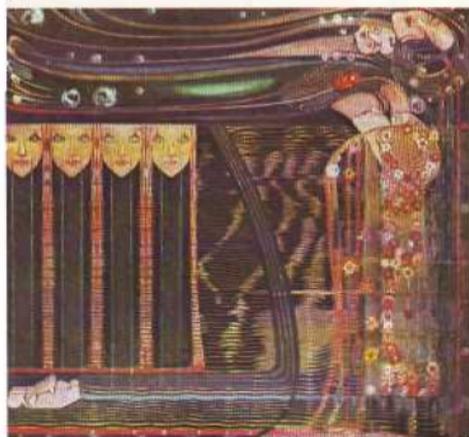
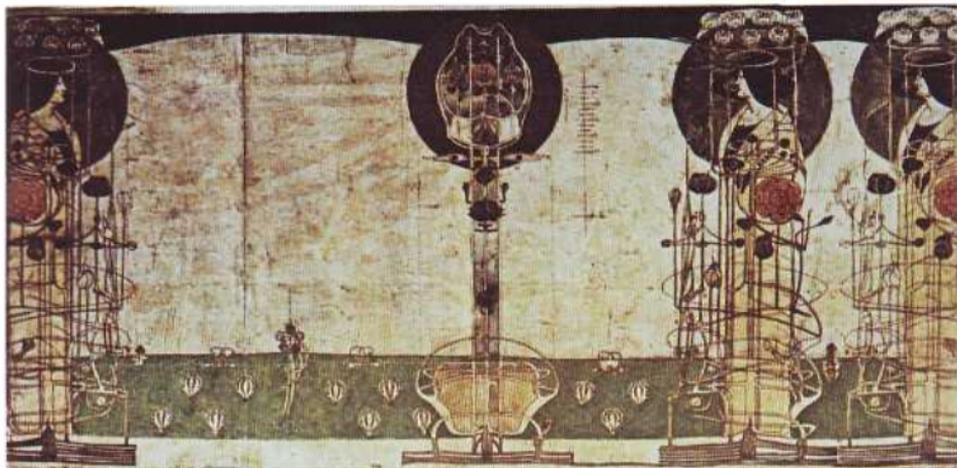
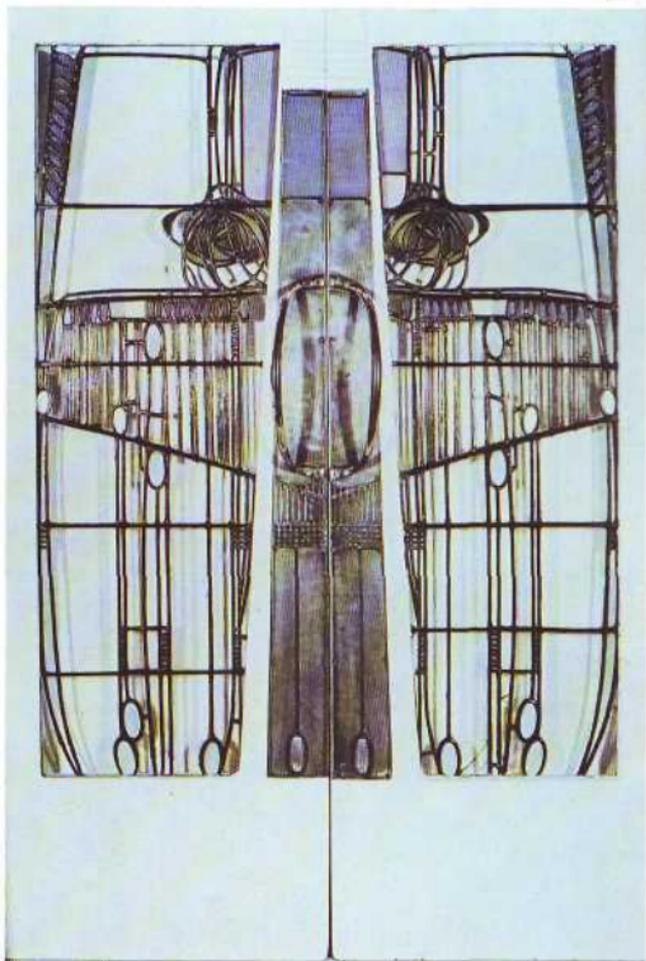
407

Mackintosh e il suo gruppo (le due MACDONALD divennero poi le mogli, rispettivamente, di Mackintosh e di MCNAIR), esposero per la prima volta a Londra, nel 1890, a quella " Arts and Crafts Exhibition." fondata nel 1888 da Mackmurdo, Crane, Ashbee e William Morris, e già nel 1897 Mackintosh otteneva i primi incarichi importanti : il nuovo edificio per la *Scuola d'Arte* di Glasgow e le prime sale da thè di Miss Catherine Cranston.

Intanto, l'intelligente direttore di « The Studio », Gleeson White, era venuto a Giasgow, interessato al lavoro del gruppo, e ne diffondeva il nome attraverso la sua rivista, già lanciatissima.

408

410

409

8 - Scozia - La Scuola di Gktsgaw - Mackintosh.

Nelle Macdonald e in McNair è riconoscibile un andamento lineare, nella definizione formale, di una morbidezza e di una lentezza dolcissime, che si configurano in simboli di carattere figurativo o geometrico; la sottile, aerea immagine femminile, con la testa reclinata nella curva caratteristica, che tiene in mano la rosa, una rosa vista di piatto, aperta - seppure desunta, come lo stesso Mackintosh afferma, dalla sezione di un cavolo (vengono in mente gli ironici, poetici ' timbri naturali ' di Bruno Munari) -, che diverrà la sigla del gruppo e che Mackintosh profonderà in ogni suo oggetto, dall'architettura esterna, in definizioni decorative in ferro, agli interni, nella decorazione murale, nei suoi bellissimi mobili; la figurazione di tipo allegorico; l'impostazione della composizione in ritmo simmetrico (come se ogni immagine, ribaltata al centro, si riproducesse per fenomeno meccanico, specularmente, come perle macchie di Rorschack); solo che, in questo caso, il ribaltamento è tutt'altro che meccanico e casuale: anzi la linea, lentissima e misurata, è tenuta con limpida pulizia; oppure una figura allungata, di estrema stilizzazione, si pone come pendant di un'altra, identica, in posizione simmetrica.

Questo particolare della simmetria distingue il tipo di figurazione del ' Gruppo dei quattro ' da ogni altro tipo precedente: la asimmetria caratteristica della decorazione ari nouveau, si compone, qui, in una simmetria perfetta, con un risultato di astratta contemplatività.

Queste composizioni, come accade per quasi tutte le opere pittoriche di Art Nouveau, non sono concepite, o raramente, come ' quadri ', ma come decorazioni murali in arredamenti, e sono spesso firmate dal gruppo o da Mackintosh e Margaret Macdonald, come i pannelli per il salone di musica di Frau Wàrndorfer, tra i quali il noto *Opera of thè sea* (1902), ispirato al poema di Maeterlinck " The Dead Princess " (la principessa morta), dove il carattere erboreo. fHomorfico, si trasforma in motivo acquoreo, tutto vibrazioni e luci gemmate in mezzo alle quali si impostano le testine femminili, attonite, ritmate, come folletti delle acque, intorno al volto e alla chioma fiorita della pìccola principessa morta.

CHARLES RENNIE MACKINTOSH (1868-1927) riesce a portare nell'architettura e nelle soluzioni di interni una misura di autenticità e di chiarezza di visione che ne fanno uno degli anticipatoli più prestigiosi di certi modi espressivi contemporanei, che trovano la loro matrice, come ascendenza diretta, nei motivi delle prime avanguardie (per certi aspetti il più vicino ai modi di Mackintosh - si pensi all'incontro a croce, netto, delle strutture lignee portanti la galleria superiore nella splendida *biblioteca* della *Scuoia d'arte* di Glasgow del 1907-1909 - sarà il Costruttivismo russo, beninteso come derivazione dal simbolismo astratto raggìsta); ma anche il De Stijl non sarà esen-

412

406 – C. R. MACKINTOSH, pannello, c. 1893-96.
407 – C. R. MACKINTOSH, *scuola d'arte*, Glasgow, 1897-99; supporti ad angolo alle finestre degli studi.
408 – C. R. MACKINTOSH, *Buchanan Street Tea-Room*, 1897-98; pannello murale, particolare.
409 – C. R. MACKINTOSH, MARGARET MACDONALD, *Opera del mare*, 1902.
410 – MARGARET MACDONALD-MACKINTOSH, *I giardini di Kysterion*, c. 1906; particolare.
411 – C. R. MACKINTOSH, porta della *Room de luxe* nella Willow-Tea-Room, Glasgow, 1904.
412 – C. R. MACKINTOSH, sedia a schienale alto, 1902.
* pag. 154 – MARGARET MACDONALD-MACKINTOSH, fregio, 1901.
413 – C. R. MACKINTOSH, M. MCDONALD, pannello decorativo per un interno di armadio.
414 – JESSIE M. KING, *La grammatica magica*, illustrazione, 1903.
415 – C. R. MACKINTOSH, *Salottino delle rose*, presentato all'Esposizione di Torino del 1902.
416 – C. R. MACKINTOSH, *Windyhill House*, Kilmacolm, 1899-1901; facciata nord.

413

414

417 – C. R. MACKINTOSH, sedia presentata all'Esposizione di Torino del 1902.
418 – C. R. MACKINTOSH, tavolinetto con piano circolare e scaffale quadrato.
419 – ETTORE SOTTSASS JR., *Tempier*, 1966.
420 – C. R. MACKINTOSH, poltrona, 1904.
421 – C. R. MACKINTOSH, stipo, c. 1902.
422 – C. R. MACKINTOSH, *Hill House*, Helensburg, 1902; interno della camera da letto, guardaroba e specchio.
423 – C. R. MACKINTOSH, *scuola d'arte*, Glasgow, ala ovest, 1907-09.

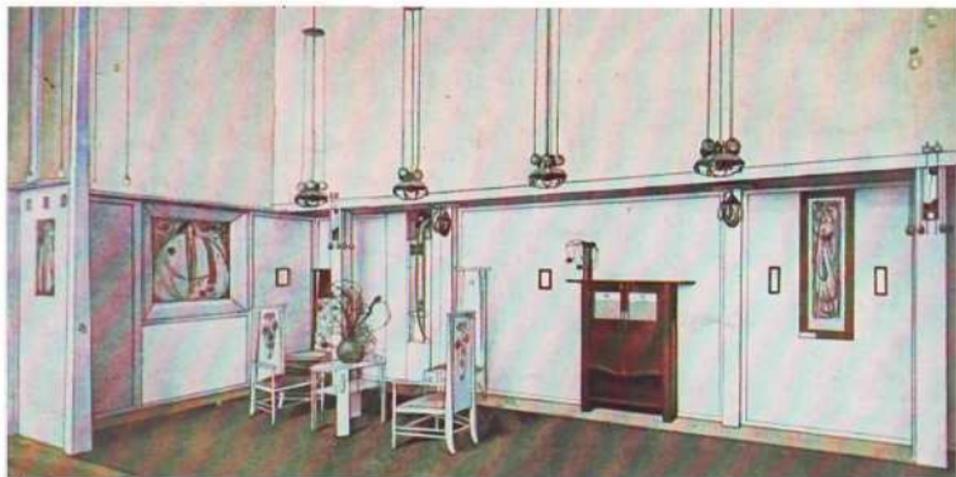
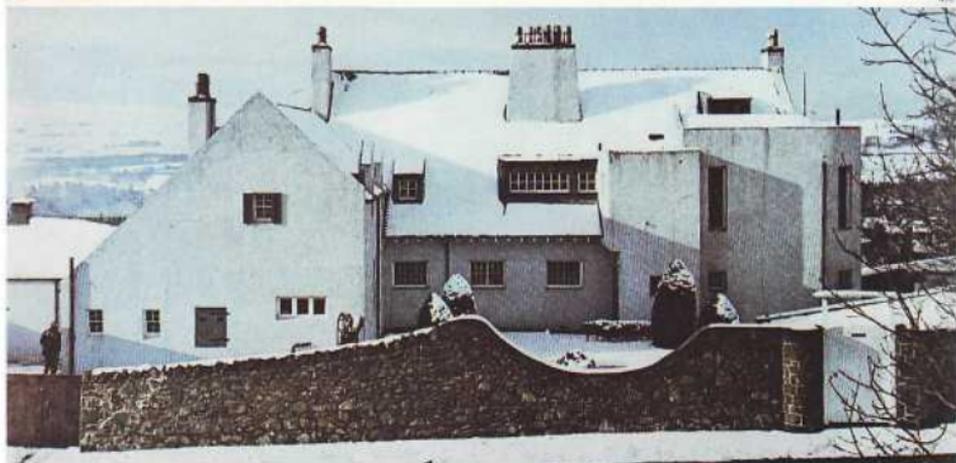
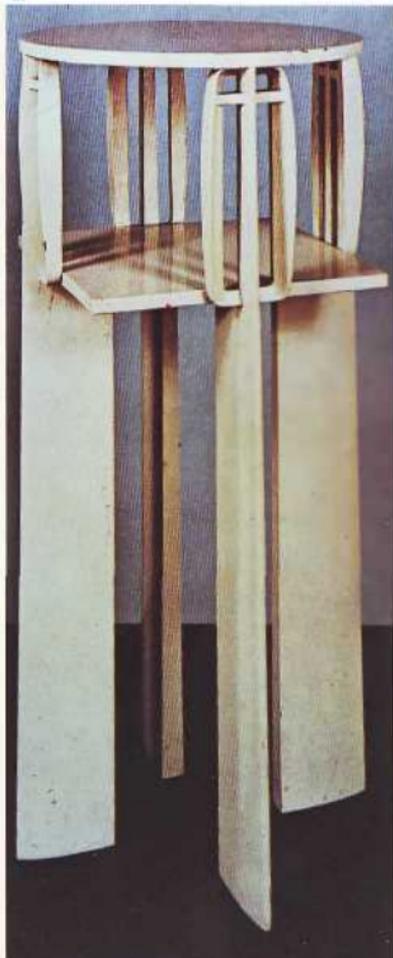
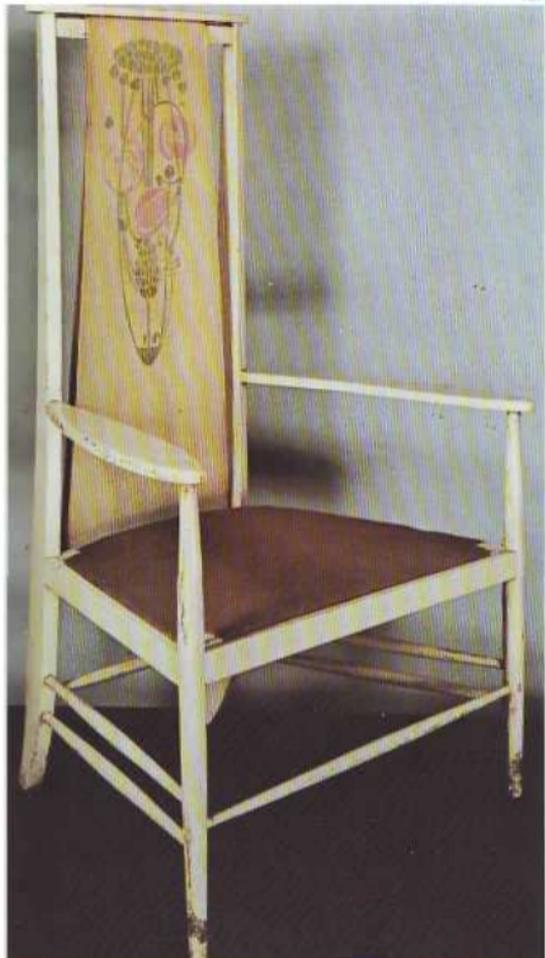
te da certi riferimenti lineari reperibili nell'Art Nouveau, considerato in questa sua fase più matura.

Alcuni mobili di Mackintosh raggiungono la condizione di ' classici ' dell'arredamento moderno, liberi ormai da contenutismi e da preoccupazioni stilistiche, e siamo veramente lieti che siano, finalmente, in produzione come archetipi dell'attuale design di arredo, assieme alla *Barcellona* di Mies, alla *Wassili* di Breuer, alla *sedia rosso-blù* di Rietveld, alle sedie di Le Corbusier... (Ci auguriamo,

415

416

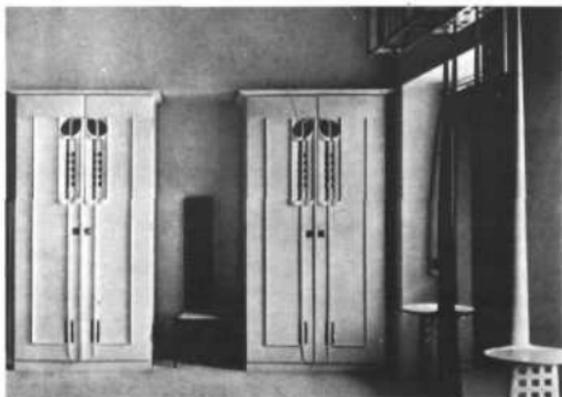
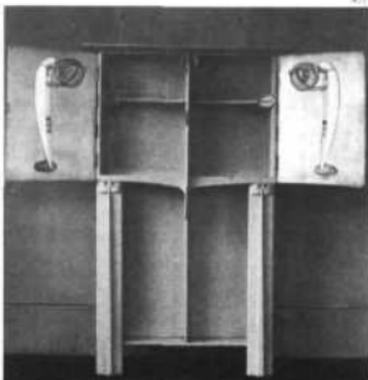
417

418

419

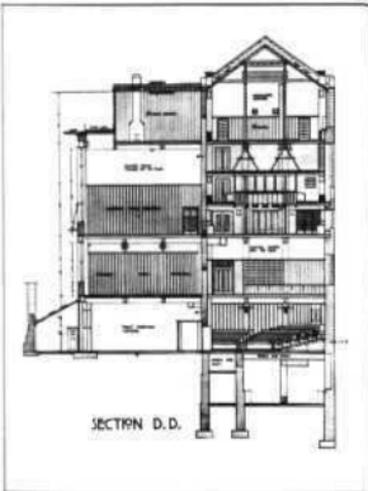
soltanto, che siano appunto accolti come ' archetipi ' e che non divengano, a loro volta, sollecitazione per una " moda revivalistica ' per una produzione imitativa ' in stile '). Si deve all'architetto napoletano Filippo Alison la ricostruzione di molti mobili di Mackintosh. (presentati all'ultima Triennale di Milano), realizzati con forme, dimensioni, materiali rilevati dagli originali. Alison ha considerato. nella sua ricerca sull'ambiente di Mackintosh, soprattutto la sedia " come " polo ' della sua articolazione ambientale " [ly].

420

421

422

l'or restare un attimo sui mobili, si veda il delizioso tavolinetto-scalTals, della collezione della Glasgow University, dove i moduli art nouveau, combinali con un raffinato orientalismo, sono ormai contenuti nelle curve lente e nell'assottigliamento di tutta l'immagine, dalle gambe piatte, appena convesse, quasi ricavate dalla curva morbida di una sezione di canna di bambù, fino al primo ripiano, quadrangolare, da cui si levano i sostegni rastremati del piccolo ripiano superiore, circolare.

Non si può ignorare l'ascendenza giapponese, vivissima ma completamente filtrata e tradotta in linguaggio personale, per questo piccolissimo, bianco robot, questo dolce-ridente personaggio (si pensi, per una trascrizione simile di linguaggio raffinato e libero, ma in chiave di contestazione e di ' anti-design ', agli ironici ' mobili-spirito ' di Ettore Sottsass Jr.).

L'architettura di Mackintosh, anche se non rinuncia alla sua adesione programmatica ai modi dell'architettura baronale scozzese (il solo stile, egli diceva " che si possa in tutto e in parte definire nostro " [20]) - Thomas Howarth ne ha ben notate le incidenze nell'opera di Mackintosh -, pure non rifiuta alcun apporto o stimolo gli possa

venire dalla storia artistica del passato (il Rinascimento italiano, per esempio; Mackintosh fu due volte in Italia, nel 1892 e nel 1902): o il mondo orientale - il Giappone: fatto, anche questo, peraltro, in chiave con il clima art nouveau -, e costituisce il primo apporto, forse il più importante, per il rinnovamento e il superamento del modulo stesso art nouveau.

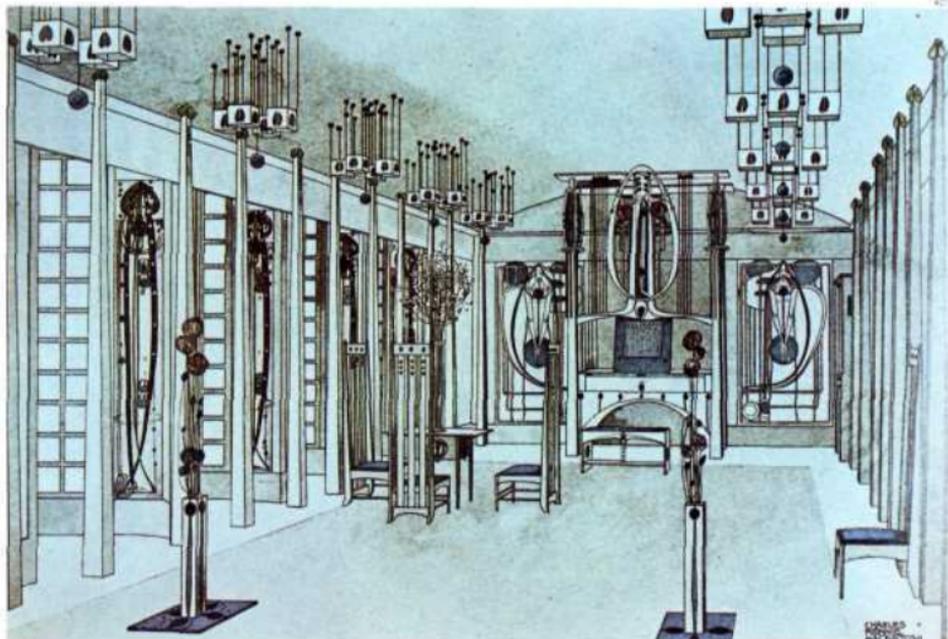
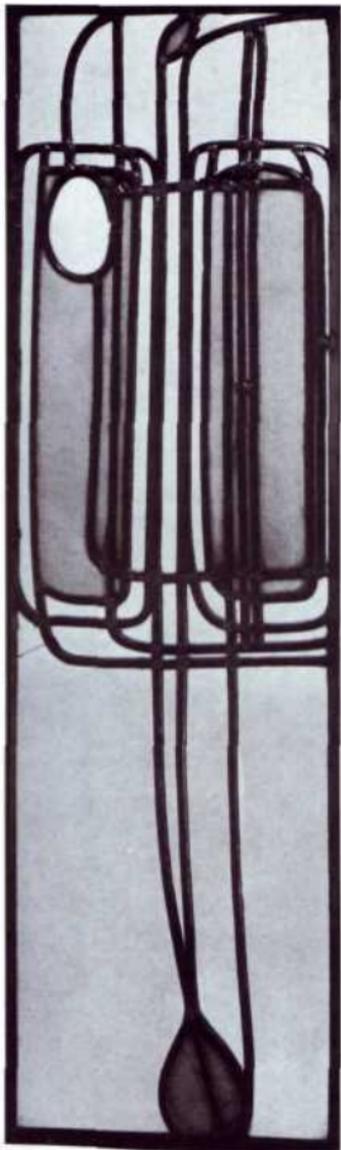
La *scuola d'arre* di Glasgow, che si da come l'opera più complessa di Mackintosh (realizzata in due tempi. 1897-1899 e 1907-1909), è una grande struttura compatta, serrata, verticalizzata. dove il gioco plastico si compone in superficie, in un equilibrio straordinario tra simmetria e asimmetria: la facciata, scandita in otto assi, dovrebbe eludere ogni accento di esatta centralità; invece il portale, pure inserito sul quarto asse da sinistra, occupa l'esatta metà della facciata, che mantiene questo bilico straordinario anche in virtù di una sintesi mirabile di pieni e vuoti, in un'armonia sottile, di grande freschezza, in un equilibrio dinamico.

Straordinaria conquista di Mackintosh è la scansione degli spazi interni, concepiti secondo un filtraggio continuo di luce (luce intesa anche come purificazione spirituale), in una dinamica aperta, sottolineata dai ricorsi delle travi portanti in legno, come nella *biblioteca* della scuola, al cui linguaggio anticipatone già abbiamo accennato, e dai tralicci lineari di diaframmi quasi trasparenti.

Talvolta il linguaggio di Mackintosh si fa di una preziosità calligrafica, come nella raffinatissima porta, gioiello-gigante, della *Roani de Luxe,* delle Willow. Tea-Room di Glasgow, del 1904.

11 fatto di trattare l'architettura, il mobile, l'arredo, come un ' oggetto '. come componente di un tutto unitario, in una visione lineare di estrema purezza, travalica l'adesione stilistica e anticipa, lo ripetiamo, intenzioni di estrema novità.

Pure, malgrado l'iniziale fortuna dì Mackintosh, subito notissimo all'estero, invitato, dopo la mostra londinese de! 1896, a tutte le maggiori rassegne internazionali (Parigi, 1896; Liegi, Vienna, 1900; Vili mostra della Secessione ; Esposizione di Torino, 1902 ; e, dal 1903 al 1913. a Budapest, Monaco, Dresda, Venezia - invitato da Diagjìlev -, Mosca). non fu accettato dalla società inglese. Nel 1913 lasciò Glasgow per mirarsi sulla costa del Suffolk, dove si dedicò alla pittura. A proposito di questa attività, le opere di Mackintosh raggiungono una purezza espressiva, una felicità di sintesi tra figurazione e scansione ritmico-lineare che hanno, ci sembra, un solo possibile confronto, quello con Paul Klee, che nella sua esperienza iniziale, d'altra parte.

429

interpreta con adesione finissima e creativa, certi motivi dell'Ari Nouveau- andamento lineare, "corpuscolarismo" [21], orientalismo... -.

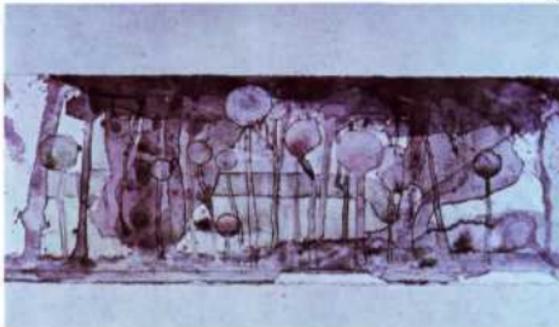
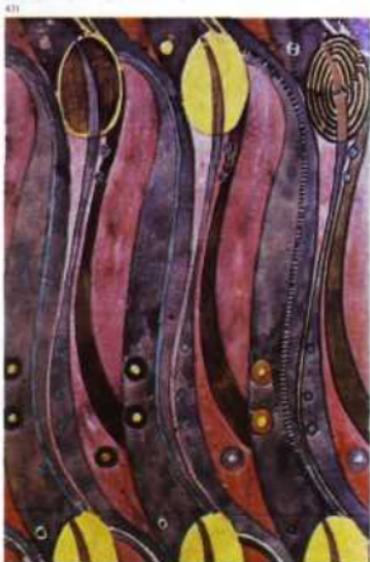
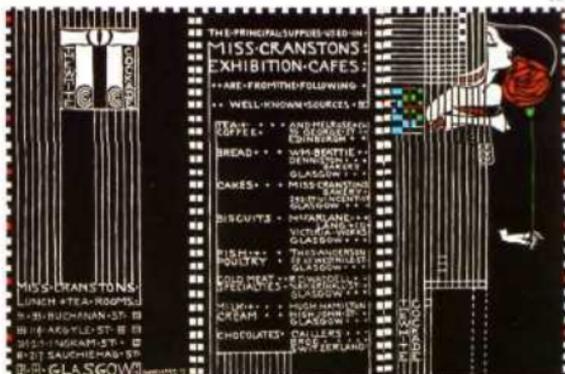
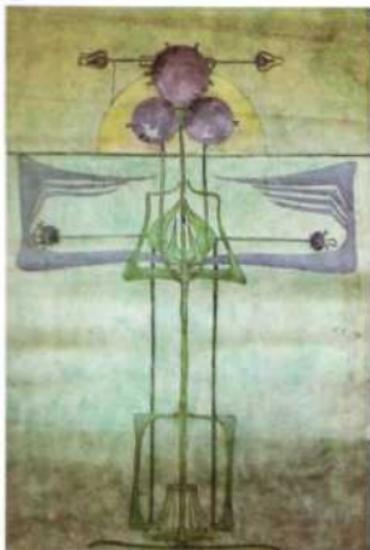
Nel 1915 Mackintosh, a Chelsea, presso Londra, ebbe alcuni incarichi per abitazioni che non furono mai realizzate; nel 1920 progettò un teatro, che non vide alcuna attuazione. Isolato completamente, stanco e avvilito, dedito all'alcool, dimenticato da tutti, ritrovò un solo momento di fertilità creativa, con una serie di straordinarì olii e acquerelli, quando si rifugiò a Port Vendres, in Francia. Nel 1927, gravemente ammalato di cancro alla bocca, moriva in assoluto abbandono.

430

424 – C. R. MACKINTOSH, sezione della scuola d'arte di Glasgow verso la Biblioteca e la Sala di lettura, 1907-09.
425 – C. R. MACKINTOSH, *Hill House*, Helensburg, 1902; veduta da sud-est.
426 – C. R. MACKINTOSH, lampada a muro, 1900-02.
427 – C. R. MACKINTOSH, progetto per sala da musica.
428 – C. R. MACKINTOSH, specchio della 'Room de Luxe' delle Willow Tea-Rooms, Glasgow, 1904.
429 – C. R. MACKINTOSH, *scuola d'arte*, Glasgow, ala della biblioteca, 1907-09.
430 – C. R. MACKINTOSH, gioiello, 1902.
431 – C. R. MACKINTOSH, disegno per tessuto, acquerello, 1916-20.
432 – C. R. MACKINTOSH, *Cavoli in un frutteto*, 1894.
433 – C. R. MACKINTOSH, *La strada del sole*, 1927.
434 – FRANCES MACDONALD-MCNAIR, *Il principe e la principessa addormentata*, c. 1895.
435 – C. R. MACKINTOSH, *Aconito*, stilizzato, c. 1894-1900.
436 – MARGARET MACDONALD-MACKINTOSH, Menù per la sala da tè " White Cochade ", Glasgow, 1901.

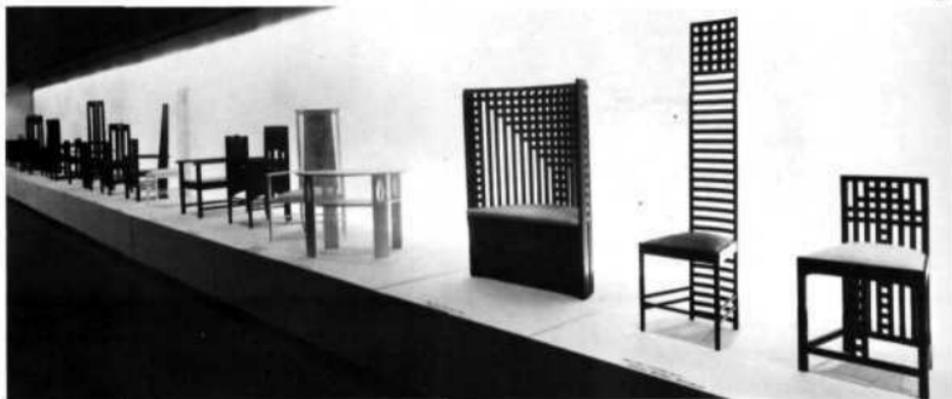
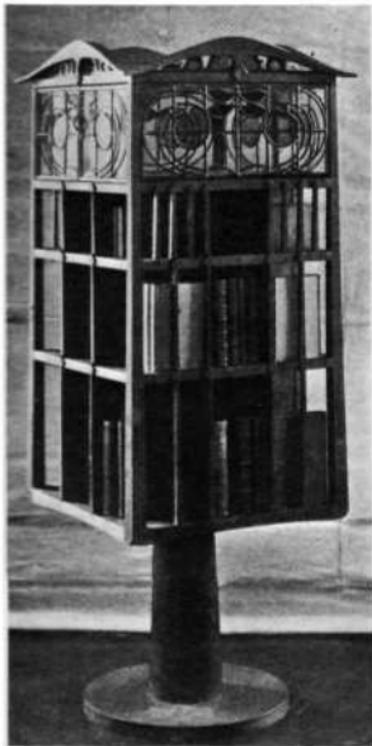
432

433

431

Per le arti applicate, in Scozia, oltre alla straordinaria personalità di Mackintosh (che si dedicò anche alla creazione di gioielli) e alla linea seguita da tutta la Scuola di Glasgow, si parlerà del grande impulso dato al rinnovamento del ricamo (sotto la guida di Jessie Neuberg), dei lavori in metallo (con lo stesso Mackintosh e le sorelle Macdonald), delle belle realizzazioni grafiche di Jessie King, inglese ma educata in Scozia, tra i nomi più noti nell'ambito del rinnovamento del libro. Ma sarà un discorso che non potrà essere isolato

e settoriale, data la forza di concentrazione espressa da queste personalità.

L'attività decorativa scozzese, non fu, peraltro, di lunga durata: sia per la mancanza di una impostazione teorica, sia perché, poco dopo la fine del secolo, i quattro della Scuola di Glasgow si divisero.

Abbiamo già parlato della misera fine di Mackintosh, che segna la

437 – Triennale di Milano 1973: presentazione delle sedie di C. R. Mackintosh, riedite a cura di Filippo Alison.
438 – HERBERT MCNAIR, copertina, c. 1896.
439 – H. MCNAIR, libreria girevole, presentata all'Esposizione di Torino del 1902.
440 – H. MCNAIR, FRANCES MCDONALD MCNAIR, salottino, presentato all'Esposizione di Torino del 1902.
441 – H. MCNAIR, stipo da fumo, c. 1897.
* pag. 165 – fregio da « The Studio ».

439

440

441

perdita di una delle più espressive unità stilistiche del tempo e costituisce la chiusura definitiva di tutta una linea unitaria di attività artistiche, che sul suo nome aveva fondato le premesse del suo consistere.

9 - OLANDA.

442

9 - *Olanda.*

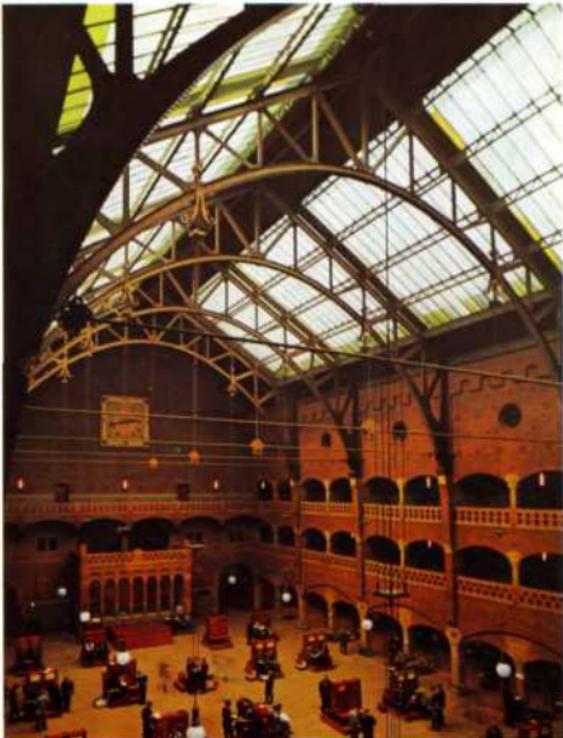
In Olanda i motivi dell'Ari Nouveau si innestano in un tipo di cultura borghese meno aperta a quelle leggiadrie e a quella libertà di fantasia, rese possibili in ambienti di più raffinata cultura e di avanguardia letteraria.

C'è poi da tener conto, per l'architettura, di una tradizione storica impostata ad una semplicità strutturale essenzializzata, basata anche sull'uso del laterizio, come materiale fondamentale e quasi univoco.

Questo carattere che, per certi aspetti, può costituire un limite (per le arti figurative, in parte, la condizione olandese lo costituì), per l'architettura si risolve, con HENDRICH PETRUS BERLAGE (1856-

443

444

442 e simbolo del IX capitolo, pagg. 167-179 - JAN TOOROP, *Fatalità*, 1893 (particolare).
443 - HENDRICH PETRUS BERLAGE, *Holland House*, Londra, 1914.
444 - H. P. BERLAGE, *palazzo della Borsa*, Amsterdam, 1896-1903; salone.

445 – H. P. BERLAGE, scrittoio, c. 1900.
446 – H. P. BERLAGE, *palazzo della Borsa*, Amsterdam, 1898-1903; esterno.
* pag. 168 – HEIRICH VOGELER, disegno per « Die Insel », Berlino 1899-1901.

447 – H. P. BERLAGE, caratteri tipografici.
448 – H. P. BERLAGE, *palazzo del Sindacato lavoratori del diamante*, Amsterdam, 1899-1900.
449 – H. P. BERLAGE, piano regolatore di Amsterdam.
450 – H. P. BERLAGE, sede della Compagnia di Assicurazioni, L'Aja.

445

446

1934). in una l'or/a di coerenza e in una chiarezza espressiva che lo porteranno verso una sorta di Razionalismo avant-lettre, per un lato sorretto, appunto, da una fedeltà consapevole alla tradizione olandese, in mòduli di allusione romanica, dall'altro da un continuo aggiornamento culturale, attento, soprattutto, alle esperienze proto-razionaliste statunitensi di Richardson e della Scuola di Chicago.

In lui le incidenze del linearismo art nouveau si riducono a motivi di semplificazione volumetrica, a sottile decantazione, in superficie, dei rapporti tra materiali diversi, alla trasformazione di fatti plastici in fatti cromatici. Caratteristiche che egli, nel *palazzo della Borsa* di Amsterdam (1898-1903), innesta in un medievalismo discreto, in una severa spartitura dei piani, in superficie, ponendosi come uno dei precursori europei di istanze razionaliste.

Di Berlage, più legati al nuovo stile internazionale certi mohili. attorno al 1894, che conservano, peraltro, la sua caratteristica di semplice linearità strutturale e di adesione ' storicistica ''.

MUZIEK·PARADIJS·HELD
XYLOGRAAPH·QUADRAAT
SCHELP·BANKET·SCHRIFT
BETOOVERING·WONDER
YACHTCLUB·MOED·ECHT
GOD·ZEE

Tra gli altri architetti olandesi, sensibili alla nuova impostazione del gusto, Herman Pieter Mutters {autore del floreale *Wassenaarseweg* a L'Aja, 1898. e del *padiglione olandese* per l'Esposizione Universale di Parigi del 1900, che realizzò in collaborazione con Karel Shuyterman); da citare anche William Kromhout *{American Hotel* di Amsterdam, 1900) e P. J. H. Cuijpers, allievo di Viollet-le-Duc. autore del *Rijksmust'um* di Amsterdam, neo-romanico, più noto, peraltro, nell'ambito delPArt Nouveau. per le arti applicate.

450

9 - *Olanda.*

451

452

1 nomi di Jan Toorop, di Christopher Karel de Nerée Tot Babbenck. di Johan Thorn Prikker, proprio per le ragioni di chiusura un po' provinciale dell'Olanda, avranno più incidenza nel campo della grafica che della pittura.

Mentre un carattere autonomo, sia pure non insensibile alte esperienze inglesi, alla moda orientaleggiante (espressa, però, in Olanda. da motivi giavanesi), mostravano le nuove esperienze di arte applicata.

In questo campo, nell'ambito di quel movimento internazionale,

451 – THÉO NIEUWENHUIS, pendola.
452 – P. J. H. CUIJPERS, *Rijksmuseum*, Amsterdam, 1877-85.
453 – MENDES DE COSTA, piatto a decorazione giavanese.
454 – Teiera della manifattura di Rozenburg, c. 1900.
* pag. 170 – fregio.
455 – GERRIT WILLEM DIJSSELHOF, *La stanza Dijsselhof*, Amsterdam, 1890-1902.

453

454

9 - *Olanda*.

che vedeva sorgere, quasi dovunque, iniziative in favore dell'artigianato e della qualificazione del prodotto industriale, in Olanda, dopo che il governo ebbe dato vita ad una commissione di studio (1871). si moltiplicarono attività promozionali, didattiche, culturali, dalla rivista « En Industrie » (1878) al " Rijkschool voor Kunstnijveheid " (scuola di Arti applicate e decorative di Amsterdam. 1881).

Nel 1884 sorse l'associazione " Arti et Industriae ", che si proponeva di coordinare i rapporti tra arte, artigianato e industria; del 1885 è la fondazione dell'associazione di artisti " Labor et Ars " (Dijsselhof, Nieuwenhuis, Zwollo e Mendes de Costa).

Le riviste e i testi inglesi sull'argomento si diffondevano intanto, tradotti, in Olanda (« Everyday Art ». di Lewis Bay, uscito in Inghilterra nel 1884 veniva tradotto già nel 1886; si traducevano libri di Walter Crane. si esponeva la grafica inglese).

Mentre nascevano periodici olandesi come « Bouw - en Sierkunst »

(1888) e « Arts and Crafts », sotto la direzione artistica di Thorn Prikker.

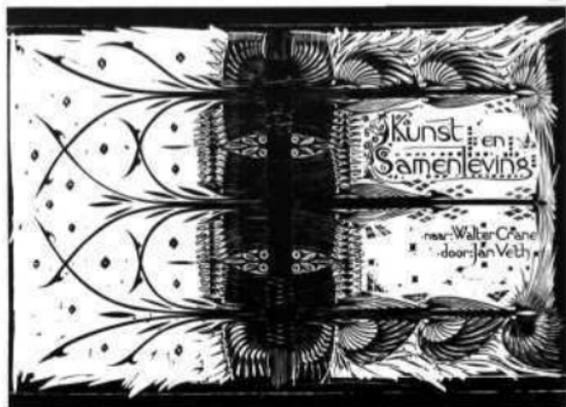
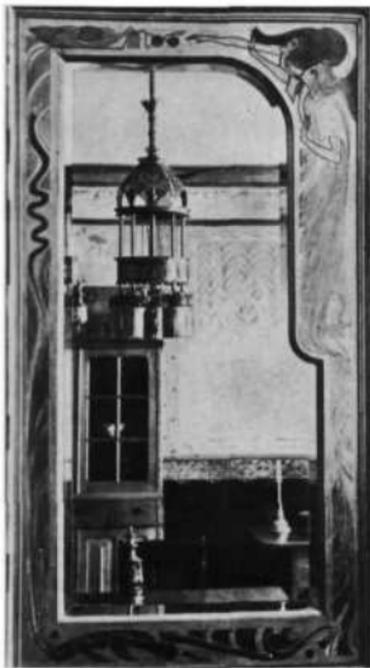
Nei caratteri generali, pertanto, le manifestazioni di arte applicata di tipo Art Nouveau (o " Nieuwe Kunst '), in Olanda si distinguono per la semplicità lineare, la bidimensionalìtà, l'equilibrio, di cui si fece promotrice la galleria " Nieuwe Kunst " di Amsterdam.

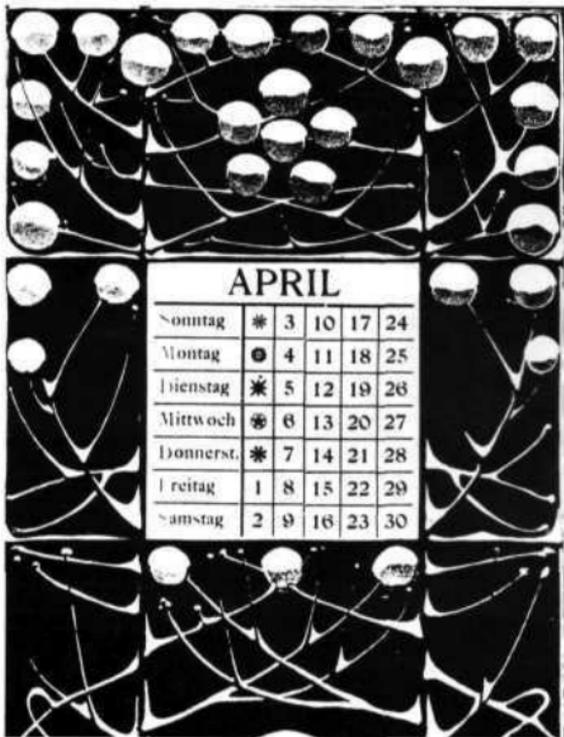
Oltre ai mobili di Berlage si ricordano gli arredamenti di Willem Dijsselhof (noto per la elegante *stanza Dijssethof*, 1890-1892), ora al (.ìemeente Museet di L'Aja), quelli di Carel Adolph Leon Carchet. quelli del pittore Johan Thorn Prikker.

Per la grafica è caratterìstico il riferimento al batik giavanese in Karel Petrus Cornelis de Basel, architetto, e in Theodorus Colenhrander (disegnatore anche di tessuti); mentre più legato a motivi simbolici inglesi è Theodor Willem Nieuwenhuis.

Per la ceramica e la porcellana olandesi, di grande finezza ed eleganza, si può citare il nome di Jurriaan Kok. per i metalli incisi F. Zwollo.

458

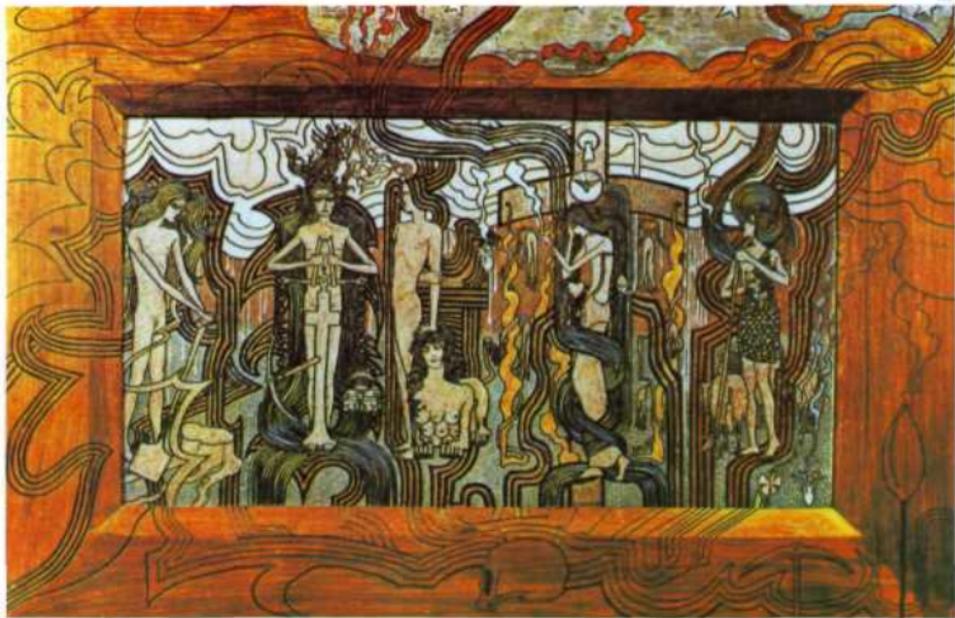
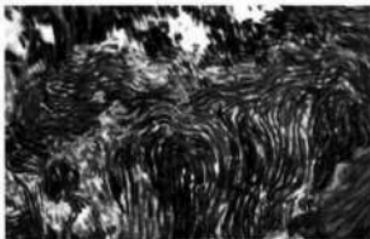
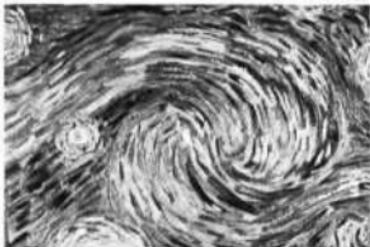
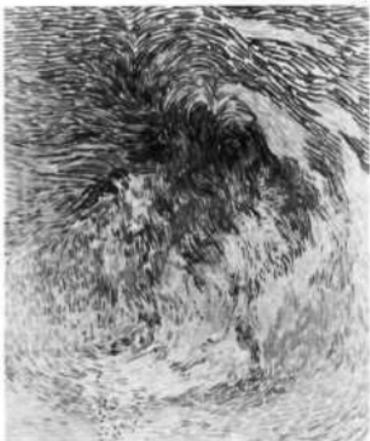
459

456 – Castello di Haar, Olanda; particolare di una porta.
457 – G. W. DIJSSELHOF, pagina decorativa con riferimenti storicistici e ascendenze giavanesi.
* pag. 172 – vignetta da « The Studio ».

458 – JAN TOOROP, ricostruzione di una stanza.
459 – T. NIEUWENHUIS, pagina di calendario.
460 – J. TOOROP, *Il canto dei tempi*, 1893.
461 – J. TOOROP, *Le tre spose*, 1892.
462 – J. TOOROP, studio per *Le tre spose*, 1892.
463 – J. TOOROP, *Delftsche Slaolie*; anteriore al 1897; manifesto.

II pittore JAN TIX)ROP (1858-1928) unì ad un simbolismo di carattere quasi surreale un'intenzione misticheggiante. Opere come *La canzone dei tempi* (1893) e come *Le tre spose* (prima del 1893) restano esemplari per una loro sottile e segreta magia, per il linearismo teso fino al calligrafismo, nel fluire di matasse larvate di membra lamelliformi (antenne di insetto, braccia di polipi, celenterati?).

La stessa tendenza ad affusolare l'immagine, secondo un'intenzione che si rifa a moduli ornamentali giavanesi (Toorop, tra l'altro, era nato a Giava, aveva vissuto a Londra e a Bruxelles), si ritrova nei suoi cartelli pubblicitari (e si ricorderà come la cartellonistica sia uno dei motivi più autonomi dell'Ari Nouvea), come *Delftsche Slaolìe*

DELFTSCHE SLAOLIE

NOF

463

(anteriore al IS97). mentre in altre opere piliorichc Toorop oscilla Ira un sinbolismo raggelato, alla Hodler. e il Divisionismo francese, del quale prova la tecnica.

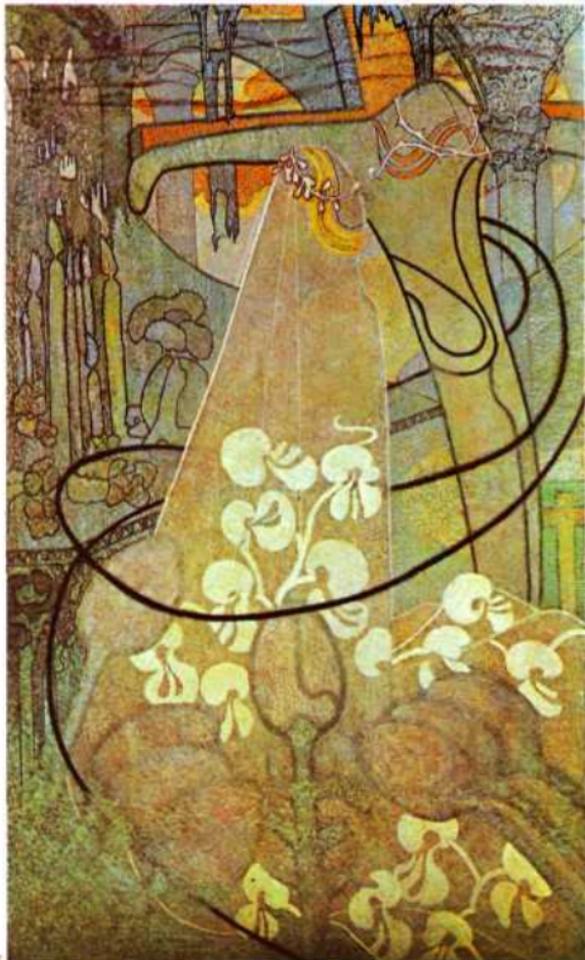
Renato Barilli tende a vedere, sia ne! linearismo che in quello che. con felice intuizione, chiama " corpuscolarismo " (che egli individua in quasi tutte le manifestazioni pittoriche Art Nouveau) " due soluzioni dello stesso problema, fuse e integrate, per esempio, in Seurat. associate e applicale alternativamente, in Toorop " [21].

Anche JOHAN THORN PRIKKBR (1868-1932) è legato ad un simbolismo mistico-esoterico estetizzante, che si affida ad una esasperazione lineare di estrosa rarefazione. Si vedano, ad esempio, *De Druid* (La Sposa, 1893) e la *Madonna dei tulipani* (1892).

Talvolta il suo segno grafico si fa scattante e si spezza, abbandonando la continuità ondulata della linea per incresparsi in segni virgolati ripetuti, spezzati e fittamente addensati, che ricordano molto da vicino il segno vertiginoso, ossessivo, pre-espressionista, di Van Gogh. Del resto questo tipo di segno si ritrova anche in certi lavori pittorici iniziali di Van de Velde.

In un secondo tempo Prikker subirà l'ascendenza del De Stijl. che complicherà di reminiscenze art nouveau.

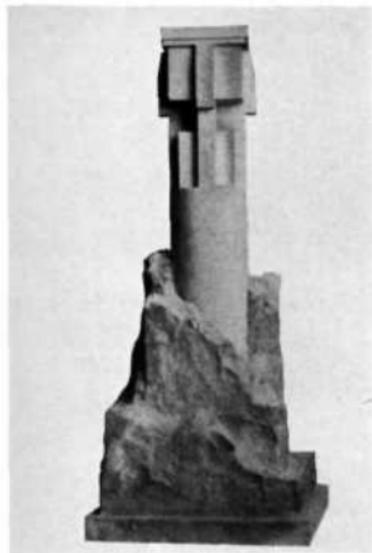
464 – JOHAN THORN PRIKKER, particolare della pennellata.
465 – VINCENT VAN GOGH, particolare della pennellata.
466 – H. VAN DE VELDE, particolare della pennellata.
467 – J. TOOROP, *Fatalità*. 1893.

468 – J. THORN PRIKKER, *Cristo in croce con Maria*. c. 1891-92.
469 – J. THORN PRIKKER, *Le Sante donne sotto la Croce*. c. 1891-92.
* pag. 176 – da « The Studio ».
470 – CHRISTOPHE KAREL DE NERÉE TOT BABBERICH, *Benedetta*. anteriore al 1909.
471 – JOHAN THORN PRIKKER, *La Madonna dei tulipani*. 1892.
472 – J. THORN PRIKKER, *La sposa*. 1892-93.

La Germania, rimasta per lungo tempo legata a mòduli di carattere neo-rococò, si teneva in disparte, per quanto riguarda la partecipazione a istanze di rinnovamento. Fu l'esposizione di Chicago del 1896 che provocò il risveglio dell'attività artistica in senso Art Nouveau *{Jugend*, come si diceva in Germania). Ma fu anche, dal 1899, la frequente e assidua presenza in Germania di Van de Velde, che contribuì in maniera determinante al rinnovamento.

Lo Jugendstil ebbe due momenti successivi: il primo di tipo floreale, naturalistico; il secondo astratto-geometrico; ebbe diffusione soprattutto a Monaco e rimase limitato quasi esclusivamente alle arti applicate.

474

A HIÌRMANN OBRIST (1869-1927), naturalista e scultore, che Tondo, tra l'altro, un laboratorio di ricami a Firenze, dove si trasferì, nel [892, si deve il pannello murale in lana e seta, a ricamo giallo su fondo turchese, del famoso *Peitschenhieb* (La frustata, 1895; ma il tema reale è una pianta di ciclamini nel suo fluire vitalistico, nella sua crescita), che sintetizza in un ' gesto ' astratto, di rara immediatezza, tutta la forza elementare di cui l'Art Nouveau vuoi farsi interprete. A lui si fa risalire l'uso più diretto e la diffusione del motivo ' à coup de fouet '. Anche certe sculture di Obrisl, come *Entwurffùr ein Denkmal* (progetto per monumento, prima del 1902), si risolvono in uno slancio verticale, spiraliforme, del tutto astratto, che. nel caso del progetto suddetto, fa dimenticare le piccole figure umane esistenti, tanto che le ali dell'angelo, sulla sommità, sembrano naturale prosecuzione del motivo ascensionale.

Obrist fu anche autore di mobili interessanti, di tipo floreale, simbolico-strutturale.

473 e simbolo del X capitolo. pagg. 181-201 – AUGUST ENDELL, *Atelier Elvira*. Monaco. 1897-98 (distrutto); particolare del fregio sulla facciata.
474 – HERMANN OBRIST, *Monumento della colonna*, 1898.
475 – H. OBRIST, sedia, c. 1898.
476 – AUGUST ENDELL, tavolino.
* pag. 181 – OTTO ECKMANN, fregio da « Pan », 1896.
477 – AUGUST ENDELL, *Atelier Elvira*, Monaco, 1897-98 (distrutto), facciata sul giardino.
478 – A. ENDELL, buffet eseguito per gli Ateliers d'arte industriale di Dresda.
479 – A. ENDELL, *Atelier Elvira*. Monaco, 1897-98 (distrutto); scala.
480 – A. ENDELL, *Atelier Elvira*, facciata.
481 – A. ENDELL, *Atelier Elvira*, atrio di accesso.
482 – A. ENDELL, *Sanatorio*, Föhr, anteriore al 1900; salone.
483 – A. ENDELL, *Atelier Elvira*. Monaco, 1897-98 (distrutto); porta di accesso.
484 – OTTO ECKMANN, tappezzeria *I cinque cigni*.
485 – O. ECKMANN, fregio marginale; in « Pan », 1896.

475

476

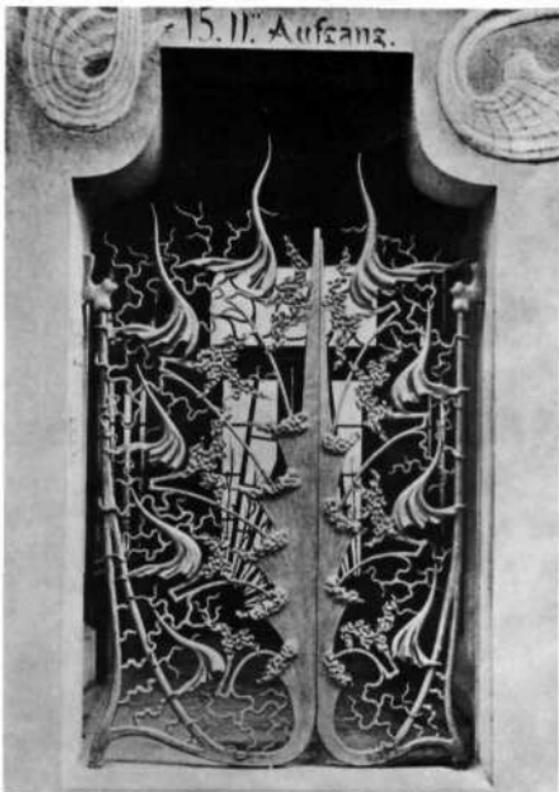
AUGUST ENDELL (1871-1925), berlinese, che fece parte, per qualche tempo, del gruppo della Secessione di Monaco, è noto per il rifacimento della facciata *dell'Atelier Elvira* (1897-1898), che, come abbiamo già detto, fu distrutta nell'ecatombe di opere che i nazisti bollarono come ' arie degenerata *. Si trattava di una enorme ornamentazione astratta, ' à coup de fouet ', di allusione zoomorfica, esaltante la violenza espansiva di una crescita spontanea.

Con la facciata, Endell aveva rifatto anche la parte interna dell'atelier (uno studio fotografico), inserendovi una scala dove la sua fantasia si espandeva con una ricchezza esasperata. Dì Endell il *Bunti's Theater*, il 'Teatro variopinto' di Berlino (I90H jpjù pie-

480

481

482

483

colo dell'Atelier Elvira, svolge ancora più organicisticamente il tema allucinato, protoplasmatico, allusivo di mostruose materializzazioni che gli è caratteristico. Una sorta di cielo stellato, da cui pendono lampade puntute, è limitato da un Iregio popolato di animali marini; le pareti sono decorate di ramificazioni e le balaustre e le aperture della scena sono enormi ragnatele in ferro. " Endell vi profuse l'intero magazzino di fuochi d'artificio del suo ornato tutto corna, denti, punte, zampilli, fiammelle. Le file di sedie erano in colori diversi a

484

seconda del prezzo. Le serventi, vestite in verde e viola, indossavano grembiuli terminanti a punta sia in alto sia in basso. Insomma. il teatrino stesso era, per gli spettatori, il primo numero del programma " (Ahlers-Hestermann).

OTTO ECKMANN (1865-1902), considerato il maggiore esponente dello Jugendstil di Monaco, si dedicò, dapprima, all'attività pittorica *(Le quattro età della vita*, di carattere simbolista). Dal 1890 passò, invece, quasi totalmente, sotto la spinta della moda giapponese, alla grafica e alle arti applicate. Fu uno degli illustratori più apprezzati di « Jugend ». la cui pubblicazione era iniziala nel 1896 (e dette il

485

486

486 – O. ECKMANN, modelli di caratteri tipografici.
487 – HENRY VAN DE VELDE, decorazione grafica per " Ecce Homo " di F. Nietzsche, 1908.
488 – O. ECKMANN, illustrazione.
489 – HENRY VAN DE VELDE, risguardi di " Ecce Homo " di F. Nietzsche, 1908.
490 – O. ECKMANN, rilegatura di " Der Sänger " di A. Wildbrand, 1899.

Preis 10 Pfg.

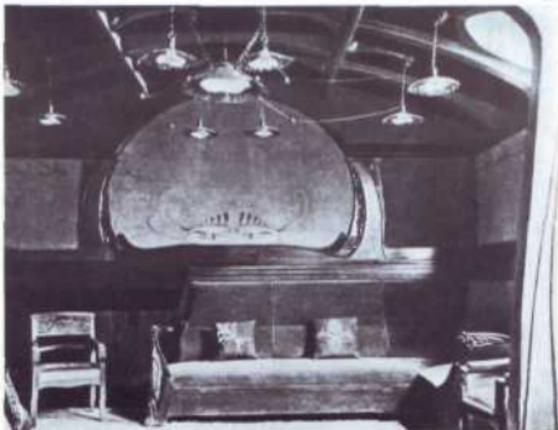
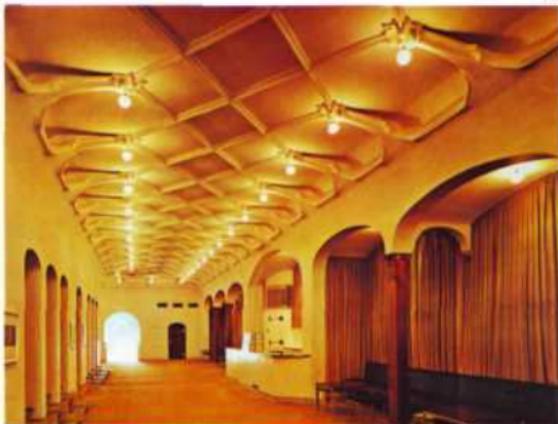
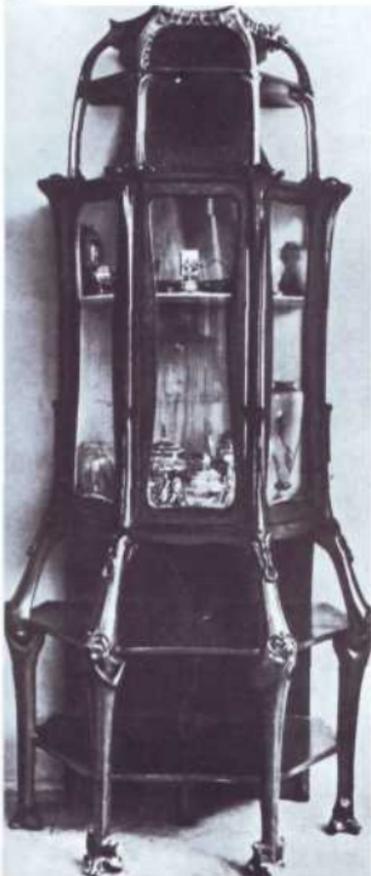
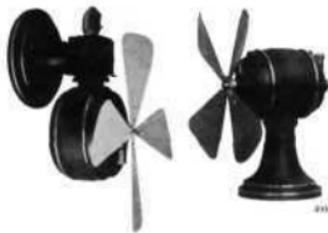
SIMPLICISSIMUS

Illustrierte Wochenschrift

Modell eines Heine-Denkmals

491 - RICHARD RIEMERSCHMID, posate in argento.
492 - R. RIEMERSCHMID, sedia a braccioli, anteriore al 1900.
493 - RICHARD RIEMERSCHMID, *Wolkengespenster*.
494 - Copertina del settimanale " Simplicissimus", 1899.
495 - BERNHARD PANKOK, vetrina.
496 - R. RIEMERSCHMID, teatro per l'Esposizione di Monaco, 1901: foyer.
497 - B. PANKOK, salone, c. 1900.

nome al movimento). Ma la rivista tedesca più qualificata era « Pan », che usciva a Berlino sotto gli auspici del critico Julius Meier-Graefe. dal 1895. Vi collaborarono i più noti artisti e scrittori del tempo e Otto Eckman vi profuse il meglio della sua vena sottile, agile, in disegni morbidi, ondosi, di soggetto floreale, ma vòltt ad una astrazione simbolica che rivela la sua propensione per i motivi ornamentali

giapponesi. È noto anche per la progettazione di caratteri di stampa dove raggiunse un dinamismo astratto assai vicino a quello della ' linea belga ' e, in particolare, di Van de Velde.

498 – PETER BEHRENS, due ventilatori, 1912.
499 – P. BEHRENS, due teiere, 1912.
500 – P. BEHRENS, copertina di un catalogo della A.E.G.
501 – RICHARD RIEMERSCHMID, Case popolari per la ditta Krupp, Essen, c. 1905.

** pag. 188 – KOLO MOSER, 2 fregi.
502, 503 – P. BEHRENS, lampade progettate per la A.E.G., 1909-10; bottiglia in vetro disegnata nel 1898.
504 – P. BEHRENS, vetrata.

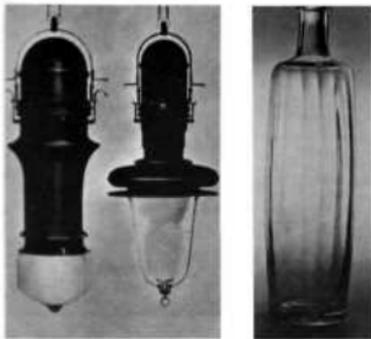
10 - Germania.

Nello slesso 1895 Van de Velde teneva un corso al Museo lessile di Krefcld; nel 1896, come si è detto, usciva « Jugend », nel 1897 « Kunsl und Handwerk » e « Dekorative Kunst », tutte a Monaco; a Darmstadt, nello stesso anno, uscivano « Deutche Kunst und Dekoration » e « Kunsl und Dekoration ». Nel 1897 veniva fondata a Monaco la " Vercinigten Werkstàtten fùr Kunst und Handwerk "'. nel 1898, a Dresda, la " Drcsden Werkstàtte tur Handwerkskunst ".

BERNHARD PANKOK (1872-1943) passò, come molti altri artisti del periodo, dalla pittura alle arti applicate, per arrivare anche all'architettura e alla decorazione di interni. Gli ambienti per l'Esposizione Universale di Parigi del 1900 e per quella di St. Louis del 1904 sono le sue realizzazioni più conosciute.

Anche RICHARD RIEMERSCHMID (1878-1957). architetto, autore del *Miinchenn Schauspielhaus*. il teatro di prosa di Monaco, di stile neorococò, si distinse, nell'ambito dello Jugendstil, soprattutto per Tattività nelle arti applicate e per i mobili, di una semplicità e purezza esemplari.

PETER BEHRENS (1869-Ì940) rappresenta, nell'architettura tedesca. il passaggio diretto tra lo Jugend e l'architettura moderna, tenendo

505, 506 – P. BEHRENS, fabbrica di turbine A.E.G., Berlino, 1910-12: sala di montaggio, fronte posteriore e anteriore.

dichiaratamente ad abbandonare il decorativismo per una più diretta intenzione costruttivista. Tra i fondatori della Secessione di Monaco del 1893, passò poi a Darmstadt, dove fece parte di una comunità di artisti di cui era componente anche Olbrich e, nel villaggio della comunità, costruito da Olbrich su commissione del granduca Ernst Ludwig von Hessen, Behrens edificò la propria casa.

507 – P. BEHRENS, *Ruscello*, anteriore al 1901.
508 – FRIEDRICH W. KLEUKENS, illustrazione del " Libro di Esther ", 1908; primo libro della Ernst-Ludwig-Presse, Darmstadt.
509 – P. BEHRENS, *casa Behrens*, Darmstadt, Mathildenhöhe, 1901; interno.
510 – P. BEHRENS, porta in casa Behrens, Darmstadt, Mathildenhöhe, 1901.

Divenuto direttore dell'Ufficio Progetti della A.E.G. (1907), fu il primo ad instaurare lo studio sistematico di tutta la linea riguardante la produzione della A.E.G.

Ku autore della *Turbinhaile* (1909), una fabbrica di turbine, nella quale interpreta, per la prima volta, la fabbrica come 'contenitore' architettonico, facendo, infine "giustizia" - scrive Argan - "del simbolismo tecnologico"[23]. Egli vi traspone, però, forse involontariamente, in termini di razionalizzazione funzionalista, un tipo di simbologia monumentale, quasi una sorta di stilizzazione astratta del mòdulo del tempio greco: il fronte con la vetrata inclinata quasi rovescia il concetto di gerarchizzazione scalare classico; nel retro le colonne del repertorio classico sono sostituite dalla spartitura verticale della parete muraria a mezzo di finestrature a tutta altezza: il timpano è sostituito da una copertura sagomata, delimitata da una spezzata poligonale a otto lati; tutta la parete rispetta la deformazione prospettica, di tipo classico. Si tratta perciò, più che di un rifiuto della simbolizzazione tradizionale, di una trasposizione di simbologie. Egli unificò, peraltro, tutto lo stile della A.E.G., dalla pubblicità ai prodotti, secondo la concezione moderna della ' immagine

510

511

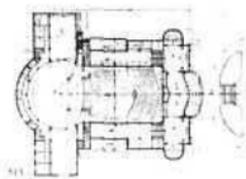
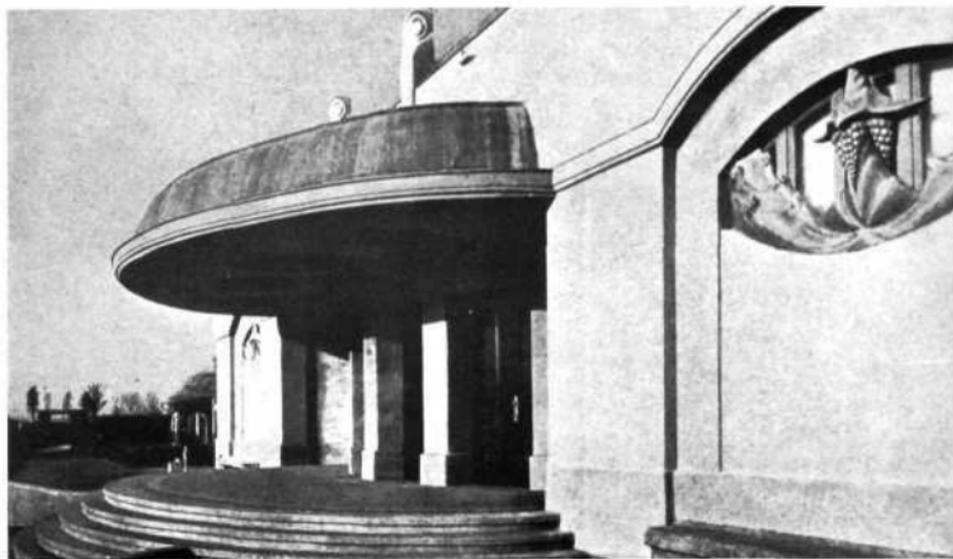
512

coordinata '. Fu. cioè, il primo designer in senso attuale.

E, aggiungerci, con tutti i rischi del designer attuale; in quanto, (e non a caso ho parlato di trasferimento di simbologie espressive), dava avvio a quel tipo di monumcntalìzzazìone funzionalista, che diverrà caratteristica della attuale tecnologia industriale, come espressione di potere e, quasi direi, dì terrorismo tecnocratico.

Il riferimento al tempio è un fatto sintomatico.

Con Behrens, comunque, come appare chiaro dalle opere succes-

sive, siamo già in tema di architettura contemporanea. Mies van der Rohe. Gropius, Le Corbusier, usciranno, tutti, dal suo studio.

Tramite costante con l'arte belga, Van de Velde lavorava, intanto.

511 – P. BEHRENS, *casa Behrens* a Darmstadt, 1901; interno.
512 – P. BEHRENS, *Höchster Farbwerke*, Francoforte sul Meno, 1920-24; atrio degli uffici.

513 – HENRY VAN DE VELDE, *teatro del Werkbund*, Colonia, 1914 (distrutto); pianta.
514 – H. VAN DE VELDE, *teatro del Werkbund*, 1914.
515 – H. VAN DE VELDE, *teatro del Werkbund*, 1914, particolare dell'entrata.
516 – EDVARD MUNCH, *Gelosia*, 1896.
517 – E. MUNCH, *Il bacio*, 1902; IV versione.
518 – E. MUNCH, *Madonna*, 1895.

sia in Belgio che in Germania, dove, tra l'altro, costruì, alla Esposizione di arti industriali di Colonia, il *teatro* del Deutscher Werkbund (1914).

È alla sua continua ascendenza che si deve la trasformazione della decorazione Jugend da floreale (più vicino alla maniera inglese) ad astratto-geometrica.

Ma al momento della Esposizione organizzata a Colonia dal Deutscher Werkbund l'Ari Nouveau poteva dirsi esaurito. La crisi latente del mondo moderno stava per esplodere nella guerra, e anche Van de Velde aveva abbandonato i modi di uno stile superato per una aperta adesione al razionalismo.

516

517

518

In questo periodo viveva in Germania, a Berlino, il pittore norvegese EUVARD MUNCH (1863-1944), la cui poetica è " direttamente o indirettamente collegata con il pensiero di Kierkegaard " (G. C. Argan [24]), in quanto espressione della straziante incomunicabilità dell'io e della ricerca continua di una comunione oltre il tempo e la storia.

Quando espose a Berlino, nel 1892, su invito della " Verein Berlincr Kùnstler ", sollevò tale scandalo che la sua mostra dovette esser chiusa, ma suscitò anche tanli fermenti che nacque la " Berliner

519

520

521

519 – ANTONI GAUDÍ, camino di casa Milà, Barcellona 1905-10, particolare (raffronto espressivo col n. 520).
520 – EDVARD MUNCH, *Il grido*, c. 1895.
521 – E. MUNCH, *Pubertà*, 1894.
522 – E. MUNCH, *Il Vampiro*, c. 1893.

Sezessìon " (la Secessione di Berlino), guidata da M. Liebermann.
A questo periodo si ascrive l'adesione di Munch allo Jugend, che si esplica, oltre che nell'ideologia simbolista, nella tensione febbrile della linea, nella trasformazione dell'immagine in 'segno'; si pensi a // *Bacio,* 1892, a *Pubertà,* 1895, e, soprattutto, al notissimo *II grido* 1893, che si esasperano nello scatto ad arco della linea, nel colore stridente, nel contorno vivamente segnato, secondo il modo sintetista, ma che già, di fondo, anticipano quel clima ' esistenziale ' che non è più quello dello Jugend, ma quello dell'Espressionismo.

E si veda, ad avvalorare quanto ho scritto a proposito di ' antici-

pazione espressionista ' per Gaudi, relativamente alla copertura di *casa Mila* (1905-1910), la inquietante affinità espressiva tra // *grido* di Munch (1893) e uno dei camini issati sopra il fastigio di *casa Mila,* appunto, che, pur risultando da un gioco geometrico di paraboloidi, assume, nella violenta simbolicità antropomorfa, la stessa angosciosa, acuta drammaticità, pre-espressionista, di Munch.

523 - MAX KLINGER, *Sulle rotaie*, 1889; incisione dell' " Opera della Morte ".
524 - M. KLINGER, *Psiche sulla riva del mare*, 1890; incisione dall'album " Amore e Psiche ".
525 - M. KLINGER, *La dormiente*, c. 1900.

525

526

526 — M. KLINGER, *Il giudizio di Paride*, 1885-87.
527 — LUDWIG VON HOFMANN, *Paesaggio idillico con bagnanti*, c. 1900.
* pag. 198 — CHARLES DOUDELET, illustrazione per una poesia di Maeterlinck, da " Serres chaudes ".
* pag. 198 — KOLO MOSER, fregio.
528 — FRANZ VON STUCK, *Die Suende* (il peccato), 1893.

L'altro avvenimento arlistico importante, per la Germania, oltre alla mostra di Munch, che dette occasione alla fondazione della Secessione di Berlino, fu la formazione del " XI Group ", esemplificato su " Les XX " di Bruxelles. Ne fecero parte, tra gli altri, Max Klinger. Walter Leistikow e Ludwig von Hofmann.

527

MAX KLINGER (1857-1920), seppure fedele a un tipo di pittura monumentale, romantico-realista, può essere ascritto tra gli aderenti iillo Jugend per due fattori: il carattere ' simbolista ' della sua tematica e il tentativo di raggiungimento dì quella ' sintesi tra le arti * che l'u l'ideale del momento. Il suo *Giudizio dì Paride* (1885-1887), ad esempio, tenta l'unione tra pittura e plastica, proseguendo il tema del dipinto nella grande cornice intagliata.

Anche LUDWIG VON HOFMANN (1861-1945), autore di paesaggi di lirica resa emotiva, vi inserisce spesso immagini simboliche di carattere Art Nouveau.

DIE SUENDE

IN VINO
VERITAS

Abbiamo già accennato alla fondazione della Secessione di Berlino (1892), formata da centotrenta aderenti, capeggiati da Liebermann, (il più noto pittore impressionista tedesco), e dalla Secessione di Monaco del 1893; vi aderì, tra gli altri, FRANZ VON STUCK (1863-1928), che risentì profondamente del linguaggio simbolico-letterario dello svizzero Arnold Bòcklin, elaborando, peraltro, un suo stile personale di un simbolismo erotico un po' enfatico, peccaminoso, oscuro, che trovò una feroce opposizione critica in " Che cos'è l'arte " di Tolstoi (1897) e in "Pittura e scultura futurista" (1914) di Boccionì. Fu considerato, peraltro, un po' come il Michelangelo della Germania bismarkiana; ed ebbe qualche ascendenza su De Chirico e su Dalì.

533

529 - F. VON STUCK, *In vino veritas*, 1892.
530 - F. VON STUCK, *La Primavera*, c. 1912.
531 - F. VON STUCK, *Amazzone e Centauro*, 1912.
532 - ERNST BARLACH, *Il poeta Theodor Däubler*, 1909.
533 - E. BARLACH, *Il vendicatore*, 1914.

532

Per la scultura basterà fare, per la Germania, oltre al nome che già abbiamo citato, di Obrist. quello di ERNST BARLACH (1870-1938). Studiò ad Hannover e a Dresda, fu a Parigi, ma, forse unico tra gli iiiliiti del momento, non subì l'ascendenza francese. Collaboratore grafico di « Simplicissimus » e di « Jugend », verso il 1905 fece un \leggio in Russia, dove si entusiasmò per la scultura popolare. Studiò u scultura medievale tedesca e quella popolare in legno; usò prevalentemente terracotta e legno, elaborando un linguaggio arcaicizzante, estremamente sintetico e lineare, enfatico nella gestualità, dinamico. 1 suoi temi furono tratti dalla vita del popolo, dei contadini, dalle leggende popolari.

Ha una sua esatta collocazione nell'ambito dell'Espressionismo tedesco, ma la sua ricerca di dinamica formale non è lontana da certi mòduli che saranno definiti e concretizzati dal futurismo di Boccioni.

DER·ZEIT·IHRE·KUNST
DER·KUNST·IHRE·FREIHEIT
VER·SACRUM

11 - *Austria.*

Quando, nel 1897, sotto l'ìncitamente entusiasta di Gustav Klimt si formò a Vienna la " Vereinigung bildender Kùnstler Òsterreich Sezession " (Associazione dei pittori e scultori della Secessione austriaca) e sì inaugurò una mostra internazionale che accoglieva opere di Bernard, Bòcklin, Grasset, Klimt, Klinger, K.hnopff, Liebermann, Meunier, Puvis de Chavannes, Raffaelli, Rodin. Sargent, Stuck, Uhdc, Van de Velde, si apriva uno dei momenti estremi e più fulgidi (anche se, appunto, con un certo ritardo rispetto ad altri paesi europei, e con caratteri diversi) dell'Art Nouveau.

534 e simbolo dell'XI capitolo, pagg. 203-233 – JOSEF MARIA OLBRICH, manifesto per la seconda mostra della Secessione di Vienna, 1898.
535 – KOLO MOSER, manifesto della XIII mostra della Secessione di Vienna.
536 – GUSTAV KLIMT, manifesto della I mostra della Secessione di Vienna, 1897.

L'uscita di « Ver Sacrum », l'edificazione di un *palazzo per esposizioni,* progettato da Olbrich, una serie di importanti esposizioni internazionali, sono le prime dichiarazioni di una nuova impostazione arlistico-culturale che si orienta sempre più sul tema della integrazione delle arti, di cui si ergerà a simbolo il *palazzo Stoclel,* l'opera più importante eseguita da Hoffmann a Bruxelles, che porterà le raffinatissime decorazioni murali di Klimt.

D'altra parte, come ho accennato altrove (cap. Ili) nell'ambito degli studi che fanno capo alla Scuola viennese di Storia dell'Arte. per la raccolta e lo studio comparato delle arti, Alois Riegl, studioso di storia dei tessuti medievali e di arte ' popolare ' (come conservatrice e tramite di caratteri arcaici), già nel 1893 pubblicava " Stilfragen " (Problemi di stile), in cui tracciava un profilo di storia dell'ornato dall'età pre-egiziana a quella tardo-bizantina, rivendicando

(contro il Semper) il carattere creativo, inventivo, dell'opera d'arte, come " immanente impulso artistico " dell'uomo.

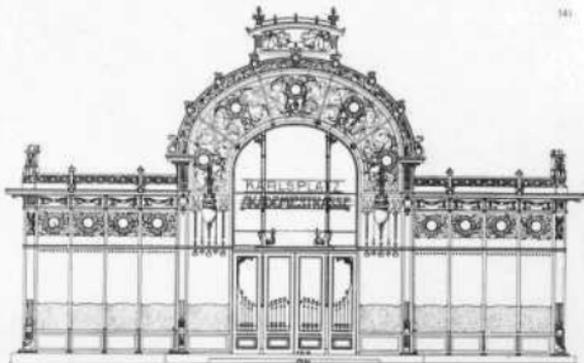
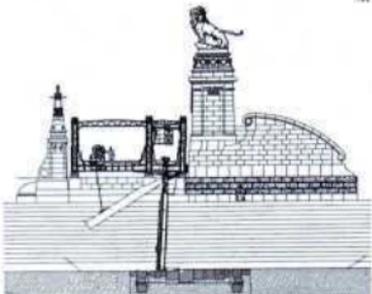
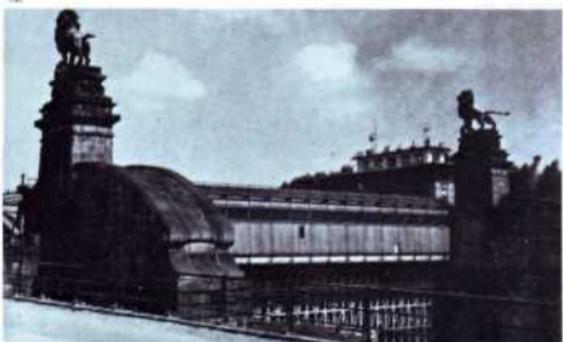
Ma già l'architettura aveva trovato in OTTO WAGNER (1841-1918) l'iniziatore del rinnovamento austriaco nel senso della rottura della rigidità del blocco edilizio e il distacco dalle formule tradizionali, malgrado certe sue costanti storicistiche, che lo porteranno, peraltro – in particolare il ricorso al neo-classico, alla ' Luigi XVI ' -, ad una progressiva e significativa semplificazione, e che faranno di lui, soprattutto, un maestro di eccezione.

Di Wagner, di vivo interesse, anche come opera di uso sociale. come quella di Guimard a Parigi, le *stazioni della Metropolitana* di Vienna, soprattutto quella della Karlsplatz, del 1897; e inoltre la *Nussdorfer Nade/wehr* (1897), la *Majolika Hau.s* (1898 circa), nella Wienzeile di Vienna, dalla bella facciata rivestita di ceramica a motivi fiammeggianti. Ma l'importanza fondamentale di Wagner resta soprattutto quella di maestro. Nel 1895 uscì il suo libro " Moderne Architektur " che divenne un classico e che contribuì alla diffusione del nuovo stile 'viennese', in Germania, dopo il 1901. e poi. soprattutto, in Italia (dove, peraltro, come vedremo, si guardò molto anche a Glasgow).

Suoi allievi sono, infatti, JOSEPH MARIA OLBRICH (1867-1907). (di cui già abbiamo citato la *Haus der Wiener Sezession,* l'edificio per esposizioni del gruppi della Secessione di Vienna, organizzato a strutture interne mobili e adattabili ai diversi tipi di esposizione).

542

543

544

537 – JOSEF MARIA OLBRICH, manifesto per la II mostra della Secessione di Vienna. 1898.

545

546

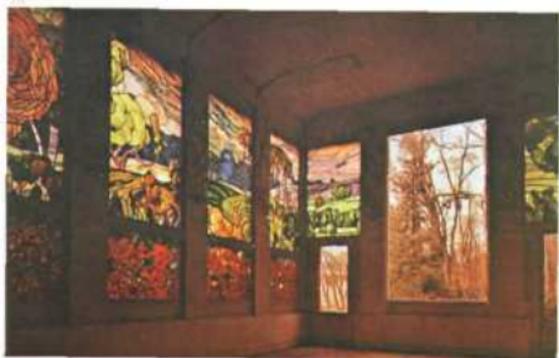
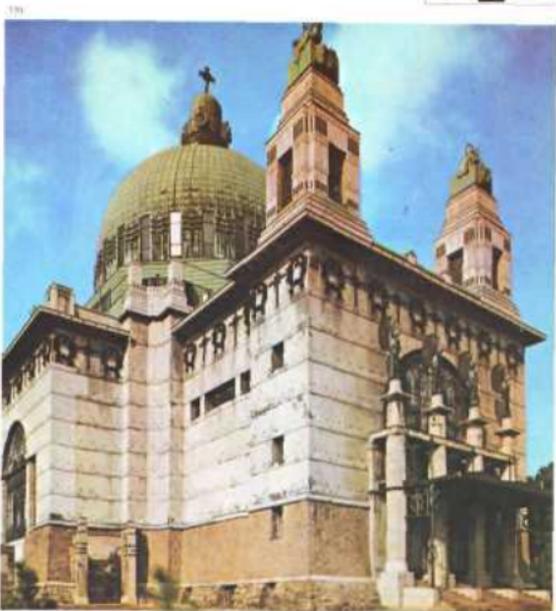
347

348

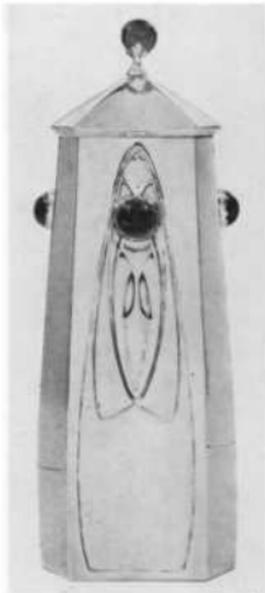
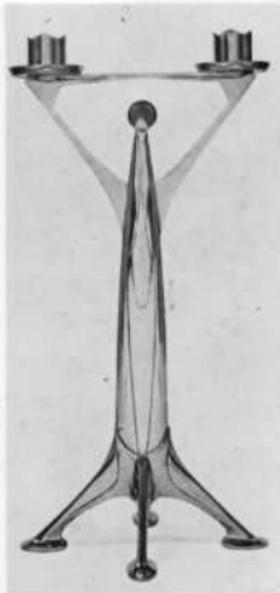
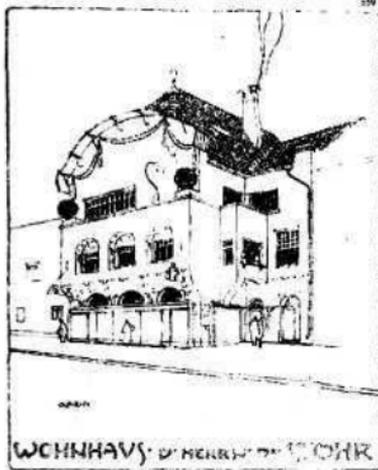
350

349

351

538 – ALFRED ROLLER, copertina per il n. 1 di " Ver Sacrum ", gennaio 1898.

539 – JOSEF HOFFMANN, *Kleinstadt Idyll*, bordo decorativo per uno spartito del compositore d'Albert, del poema "Small Town Idyll" di Max Bruns, c. 1901.
540 – KOLO MOSER, manifesto per la V mostra della Secessione di Vienna, 1899.
541 – OTTO WAGNER, *Stazione della Metropolitana*, Vienna, Karlsplatz, 1898-99; progetto.
* pag. 205 – ALFRED ROLLER, *Il giorno e la Notte*, 1900.

autore anche del *villaggio per artisti* a Darinstadt (1901-1908). la cui raffinata, libera sensibilità si manifesta nella cura estrema dei particolari, e JOSEPH HOFFMANN (1870-1956), autore del *palazzo Stodet* a Bruxelles (1905-1914). che trasferisce nella libera impostazione dei piani, secondo una bidimensionalità lineare, evidenziata dal cromatismo decorativo delle pareti, la visione autonoma di una architet-

542 – OTTO WAGNER, *Stazione della Metropolitana*, Vienna, 1898-99.
543 – O. WAGNER, *Stazione della Metropolitana*, Vienna, Karlsplatz, 1894-97.
544 – O. WAGNER, sezione trasversale della chiusa di Nussdorf, 1897.
545 – O. WAGNER, *Majolikahaus*, Vienna, c. 1890.
546 – O. WAGNER, *chiusa di Nussdorf*, 1897.
547 – LEOPOLD BAUER, *casa Valentino Jakubecko*, Vienna, c. 1902; disegno della facciata.
548 – O. WAGNER, progetto per un'Accademia di Arti Figurative, 1897-98.
549 – O. WAGNER, *Majolikahaus*, Vienna, c. 1890; particolare.
550 – O. WAGNER, chiesa, Nussdorf.
551 – O. WAGNER, *casa Wagner*, Vienna Hüttelberstrasse 28; interno aggiunto nel 1900; vetrata disegnata da Adolf Böhm.
552 – O. WAGNER, pianta per una galleria d'Arte Moderna.
553 – O. WAGNER, disegno per una galleria d'Arte Moderna.
554 – JOSEPH MARIA OLBRICH, *Casa della Secessione*, Vienna, 1898-99.
555 – J. M. OLBRICH, *Torre delle Nozze*, Darmstadt, Mathildenhöhe, 1907.
556 – J. M. OLBRICH, *palazzo delle Esposizioni e Torre delle Nozze*, 1907.

tura ' astratta '. Noti, prima che come architetti, come grafici e illustratori attraverso le pagine di « Ver Sacrum », Olbrich e HofTmann vi svolsero e svilupparono temi grafico-lineari impostati sul quadrato e sul cerchio (temi, in realtà. anti-Art Nouveau: ciò che dimostra come la loro adesione al movimento fu del tutto particolare e proiettata in avanti; in Austria, in effetti, l'Art Nouveau si manifesta tardi, come si è detto, e viene superato assai presto).

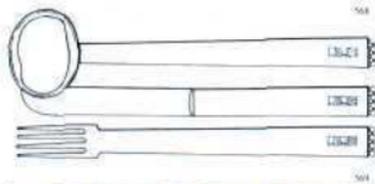
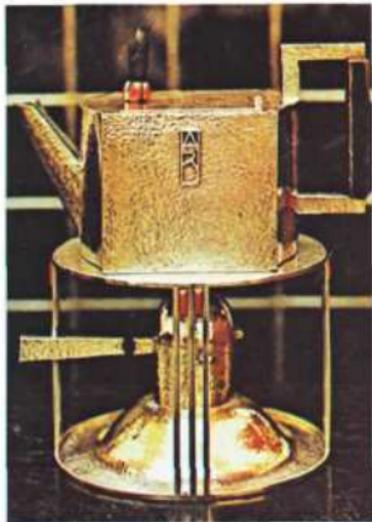
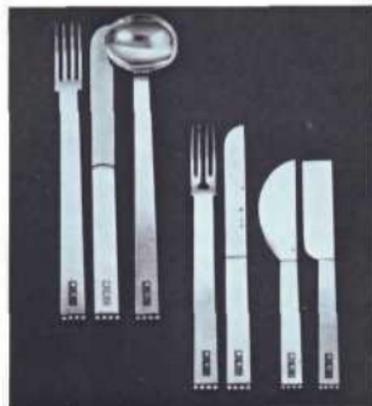
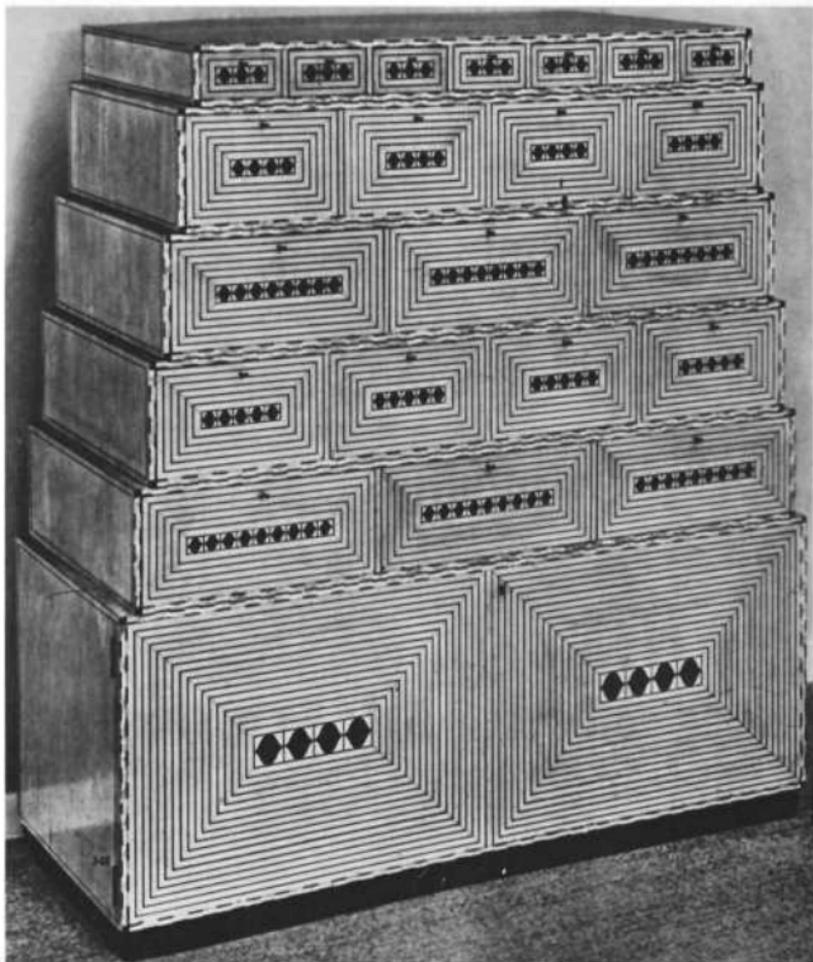
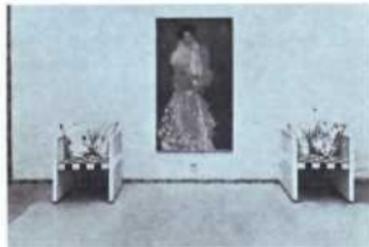
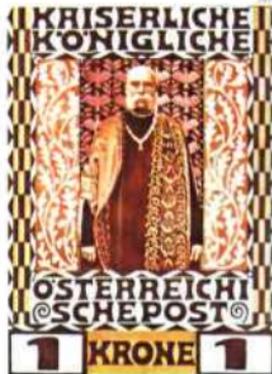
Fautori di una impostazione operativa che realizzasse un rapporto integrativo tra natura e architettura, fecero grande uso di elementi decorativi naturali - anche inserendo alberi veri o simbolici all'interno delle loro architetture; si veda anche il bellissimo fastigio-cupola in rame traforato della *Haus der Wiener Sezession* di Olbrich, di cui abbiamo detto, emulante la chioma tondeggiante di un albero -. Di Hoffmann, già impostato ad un proto-razionalismo di grande modernità, ricordiamo anche il *sanatorio Purkesdorf,* presso Vienna (1903-1904).

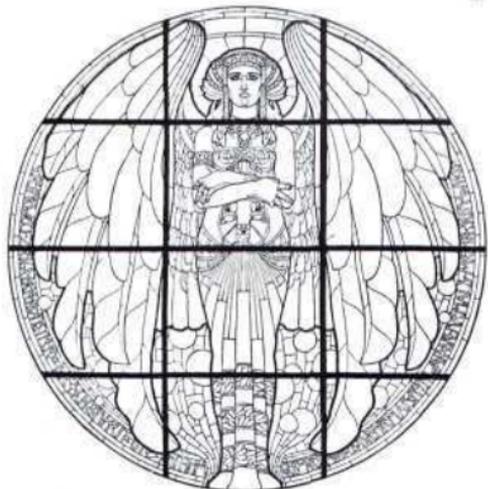
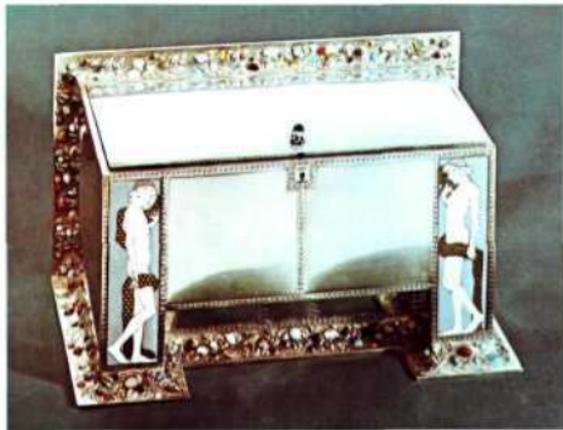
Olbrich e Hoffmann si dedicarono anche alle arti applicate, secondo, peraltro, una intenzione strutturale e costruttivista, che si

562

563

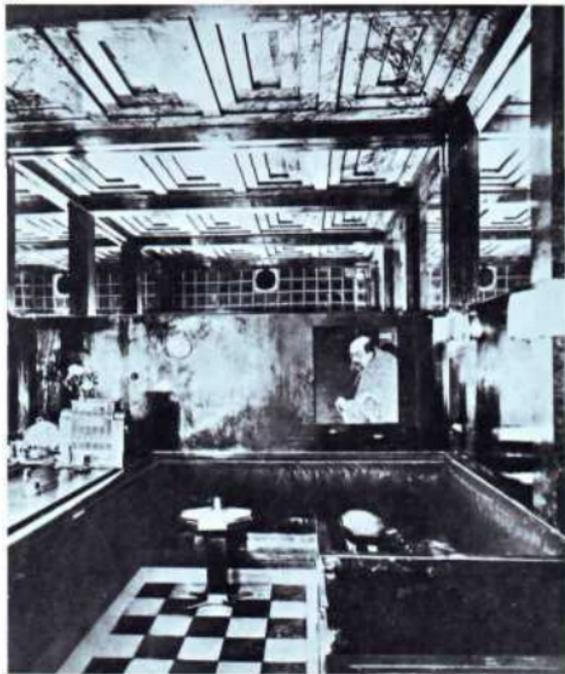
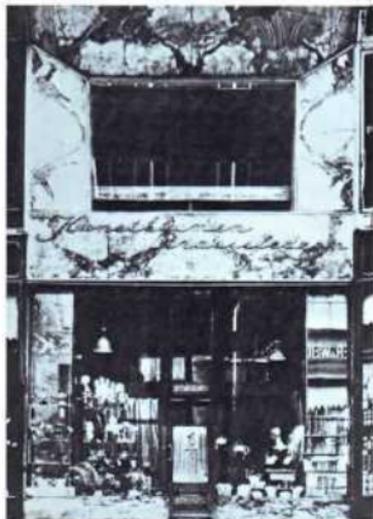
564

557 – J. M. OLBRICH, *palazzo delle Esposizioni*, Darmstadt, Mathildenhöhe, 1907; fontana nel giardino.
558 – J. M. OLBRICH, *La casa del predicatore*, Darmstadt, 1903.
559 – J. M. OLBRICH, progetto della Wohnhaus del dr. Stöhr, c. 1899.
560 – J. M. OLBRICH, teiera in argento con ametista, 1901.
561 – J. M. OLBRICH, candeliere in argento con ametista, 1901.
562 – J. M. OLBRICH, porta.
563 – J. M. OLBRICH, *casa-studio Olbrich*, Darmstadt, Mathildenhöhe, 1901; entrata.
564 – J. M. OLBRICH, decorazione in ceramica sulla facciata di casa Olbrich, Darmstadt, 1901.

riconosce sia nei mobili elegantissimi e lineari, sia negli oggetti, che rifiutano assolutamente ogni ricorso a stili del passato, sia nell'ornamentazione (in effetti, per loro, ' aggiunta ' alla struttura), che 01-brich svolse con grande ricchezza, seppure facendo intervenire come fattore risolvente del ritmo decorativo lineare, ripetuto, basato sul cerchio, la superficie; Hoffmann si attenne ad una maggiore semplificazione dell'ornamento, che basò sul quadrato e sul gioco del bianco-nero cui si aggiungevano, talvolta, come nel mobile inglese, argento, avorio, marmi preziosi.

Per le arli applicate, nell'ambito della grafica (illustra/ione del libro e grafica pubblicitaria), e per la progettazione di oggetti, un altro nome prestigioso, in Austria, è quello di KOLOMAR MOSER {1868-1916), allievo, come gli altri, di Wagner. Aveva studiato pittura, ma si dedicò, costantemente, soprattutto alla grafica; adottò uno stile gcometrico-lineare elegantissimo, attraverso il quale passò poi all'uso di un ritmo composito, basato sul quadrato e sul cerchio, e ad una figurazione simmetrico-frontale, anche sulla scia delle contemporanee esperienze scozzesi. Di lui noti anche alcuni allestimenti di esposizioni (come quella di Klimt a Vienna).

565 – JOSEF HOFFMANN, *palazzo Stoclet*, Bruxelles, 1905-11; esterno.
566 – J. HOFFMANN, dondolo in faggio piegato per la ditta Jacob e Josef Köhn di Vienna, c. 1905.
567 – J. HOFFMANN, *palazzo Stoclet*, Bruxelles, 1905-11; sala da pranzo con i mosaici murali di Gustav Klimt.
568 – J. HOFFMANN, disegno per posate (v. n. 570).
569 – J. HOFFMANN, Samovar, 1904.
570 – J. HOFFMANN, posate con monogramma L.F.W. (Lily e Fritz Wärndorfer), 1904 (v. n. 568).
571 – J. HOFFMANN, *sanatorio Purkersdorf*, Vienna, 1903-04; interno della hall, c. 1906.
* pag. 214 – OTTO ECKMANN, fregio.
572 – Scuola di Hoffmann, mobile da sigari.
573 – KOLO MOSER, *Le Parche*, 1902.
574 – KOLO MOSER, Allestimento della esposizione di Gustav Klimt alla Casa della Secessione di Vienna, 1904.

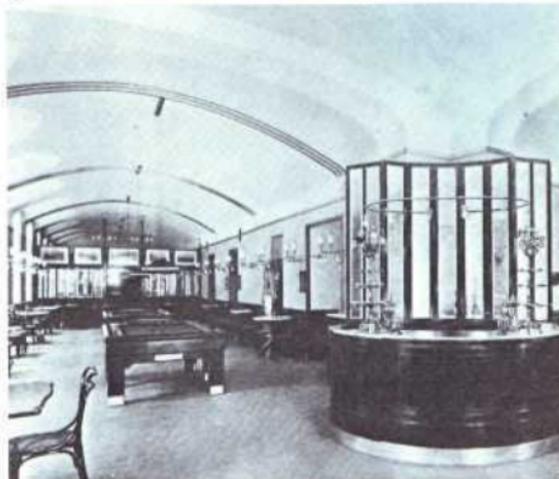
575 – KOLO MOSER, disegno per carta da parati.
576 – KOLO MOSER, disegno per coperta.
* pag. 216 – KOLO MOSER, copertina di « Ver Sacrum », Vienna, 1901.

577 – KOLO MOSER, illustrazione per " Vorfrühling " (Inizio di primavera) di A. M. Rilke, 1901.
578 – KOLO MOSER, francobollo da 10 corone col ritratto del Kaiser, 1908.

589

590

591

ADOLF LOOS (1870-1933), nato in Cecoslovacchia, fu, come gli altri, tra i fondatori della " Wiener Sezession ", ma si schierò sempre contro ogni forma di decorativismo art nouveau.

Autore del saggio " Ins Leere gesprochen ", (Ornamento e crimine. 1897-1900), rappresenta l'indirizzo architettonico astraente e risolutivo verso il definitivo affrancamento, anche, da quelle stesse anticipazioni già contenute in molte esperienze art nouveau. ma ancora irrisolte, che pure costituiranno una molla di scatto verso il Razionalismo. 11 suo stile "cubico levigato" (R. Schmutzler[25]). se ancora, nella dilatazione della scala proporzionale, può ascriversi al lardo Art Nouveau (e si vedano, di lui. il bellissimo *bar Kramer,* a Vienna. 1907, ma anche la *casa per Tristan Tzara,* a Parigi. 1926 e il progetto per la casa di Josephine Baker, 1928) pure si aprirà direttamente verso l'architettura moderna.

579 – KOLO MOSER, francobollo da 60 centesimi per il Giubileo del 1908.
580 – KOLO MOSER, francobollo da 1 corona con Francesco Giuseppe decorato del Vello d'oro, 1908.
581 – KOLO MOSER, bozzetto per francobollo di sottoscrizione bellica, 1915.
582 – KOLO MOSER, banconota da 50 corone, 1902.
583 – KOLO MOSER, francobollo da 5 corone, "Shönbrun".
584 – KOLO MOSER, francobollo da 2 corone "Hofburg", 1908.
585 – KOLO MOSER, vaso e zuccheriera.
586 – JOSEPH MARIA OLBRICH, *Casa della Secessione*. Vienna, 1898-99; hall con vetrata di Kolo Moser.
587 – KOLO MOSER, scrigno per gioielli.
588 – KOLO MOSER, *L'Arte*, disegno per la finestra circolare della Casa della Secessione, Vienna, 1897-98.

589 – ADOLF LOOS, *Casa sulla Michaelrplatz*. Vienna, 1910.
590 – A. LOOS, *negozio Steiner Plume und Feather*, Vienna, 1907.
591 – A. LOOS, *Café Américain*, Vienna.
592 – A. LOOS, progetto per la casa di Josephine Baker a Parigi, 1928.

593 — A. LOOS, casa in Notharttgasse, Vienna, 1913.
594 — A. LOOS, sala da pranzo nella villa Karma a Montreaux, 1904.
595 — A. LOOS, *Cafe Museum*, Vienna, 1899.
596 — GUSTAV KLIMT, *Margaret Stonborough-Wittgenstein*.

597 — G. KLIMT, *Sonia Knips*, 1898.
598 — G. KLIMT, *Judith II* (*Salome*), 1901.
599 — G. KLIMT, *La Medicina*, Vienna, Università, 1901-08 (distrutto).

600 — G. KLIMT, *Judith I* (*Salome*), 1901.
601 — G. KLIMT, *Pesci rossi*, 1901-02.

GUSTAV KLIMT (1862-1918) è, comunque, la personalità più inquietante della Secessione viennese e il pittore più rappresentativo dell'Ari Nouveau.

Formatosi sullo studio dei grandi del Rinascimento, ai quali si accosta con una sensibilità e finezza straordinarie, si esprime, dapprima (sia pure col ritardo dovuto alla situazione culturale locale), nei modi di un inquieto, sottilissimo post-impressionismo (si veda il *Ritrailo di Sonia Knifs,* 1898); ma elabora, ben presto, un linguaggio autonomo, esuberante, dove motivi di astrazione simbolica si uniscono ad una pienezza emozionale e ad una carica sensuale che trovano in un'eleganza fastosa, da nuova Bisanzio (non era lontano il tempo della " Salambò '" di Flaubert. e Yeats scriveva allora " Siline to Byzantium "), una sorta di sublimazione di intensa e vibrante autenticità. La sua sensibilità ' tattile ' trova soluzioni insolite (l'inserimento di pietruzze, di schegge di metallo sulla tela, come nella *Giuditta* del 1901) e volge poi ad uno studio della superficie dipinta (dal fondo della quale emergono le immagini), concepita come fatio decorativo autonomo, pullulante, in un gioco di vibrazioni colore-

602

603

604

602 – G. KLIMT, *La Vergine*, 1913.
603 – G. KLIMT, *Il giardino dei girasoli*, c. 1905-06.
604 – G. KLIMT, disegno preparatorio per il mosaico Stoclet, 1911; particolare: *L'abbraccio*.
605 – G. KLIMT, *Il bacio*, 1908.
606 – G. KLIMT, *L'attesa*, particolare del mosaico Stoclet, Bruxelles, palazzo Stoclet, 1905-11.

luce ottenuto a mezzo di minutissimi disegni geometrici o di piccolissimi sìmboli, gettati là come efflorescenze (e verso il 1905-1906 si tratta veramente di ' efflorescenze ', che niente più hanno a che fare con la stilizzazione dei motivi floreali del primo Art Nouveau. ma già impostano il problema del quadro come superficie continua - si vedano il *Giardino con girasoli* del 1905, e quasi tutti i paesaggi --), fino alle decorazioni musive a fondo oro, in vetro, metallo e smalto, per il *palazzo Sioclet* (1905-1909), dove l'immagine diventa sigla, linea in tensione fino allo spasimo, di un'aggressività tutta segreta; solo in Beardsley si è potuta trovare un'intensità dello stesso grado, ma più equivocamente ambigua, affatto partecipe della carica e della ricca sensibilità di Klimt. Sembra siano passati secoli dalla compassata allegoria dei Preraffaelliti!

607

607 – G. KLIMT, *Danae*, 1902.

Uno spirito di erotismo panico, un'inquietudine tutta vibrante sensualità sono le dominanti di opere come la *Danne* (1902), *La Vergine* (1913. dove la ruota incessante di immagini femminili si dispone come un grande vortice decorativo), opere che segnano l'acme e insieme il superamento dei motivi fondamentali dell'Ari Nouveau.

Uno dei lavori più interessanti di Klimt era quello preparato per il soffitto dell'Aula Magna dell'Università di Vienna, dedicato a (re facoltà dell'Ateneo (Filosofia, Medicina, Giurisprudenza), mentre tu quarta (la Teologia) era stata affidata a Matsch. Dopo anni di luvoro (dal 1901 al 1908), le opere furono rifiutate. Acquistate separutamenie {la *Filosofia* da August Lederer, la *Medicina* e la *Giurisprudenza* da Kolo Moser) finirono in fiamme, nel 1945, quando i nazisti in fuga incendiarono il castello di Immendorf, dove erano riunite, assieme ad altre opere di Klimt.

La tensione emozionale di Klimt sarà poi portata al massimo, al punto di esasperata rottura, nell'opera più tarda, quasi essenzial-

608 – EGON SCHIELE, *Geni delle acque I*, 1907.
609 – E. SCHIELE, *Anton Peschka*, 1909.
610 – E. SCHIELE, *La madre morta*, 1910.

611

612

613

mente grafica, del giovanissimo KGON SCHIELE (1890-1918), che conobbe Klimt nel 1907, quando era già un idolo incontrastato sia dei giovani artisti che della buona società viennese. Nel 1909 Schiele abbandonò l'Accademia di Vienna e costituì, con Wiegele, Paris von Gutersloh e Faistaner. il gruppo dei " Pittori nuovi ".

Dal 1909 il suo linguaggio, di tipo simbolico-erotico, in cui la linea incastona, avvolgendole, le immagini, scatta e si esaspera in grovigli e impuntature, trasformando la sua carica di erotismo, lievemente sadica, in una forma di denuncia contro la miseria, il sesso, il mondo politico. Da questo momento il filone art nouveau, da lui assunto in maniera particolarmente esasperata, si trasforma in Espressionismo parossistico, inquieto, allarmato.

In carcere nel 1912, come * pittore pornografico ', nel 1915 Schiele sposava Edith Aams e, dopo tre giorni, veniva chiamato in guerra. Tornato a Vienna nel 1917, nel 1918 moriva di febbre spagnola.

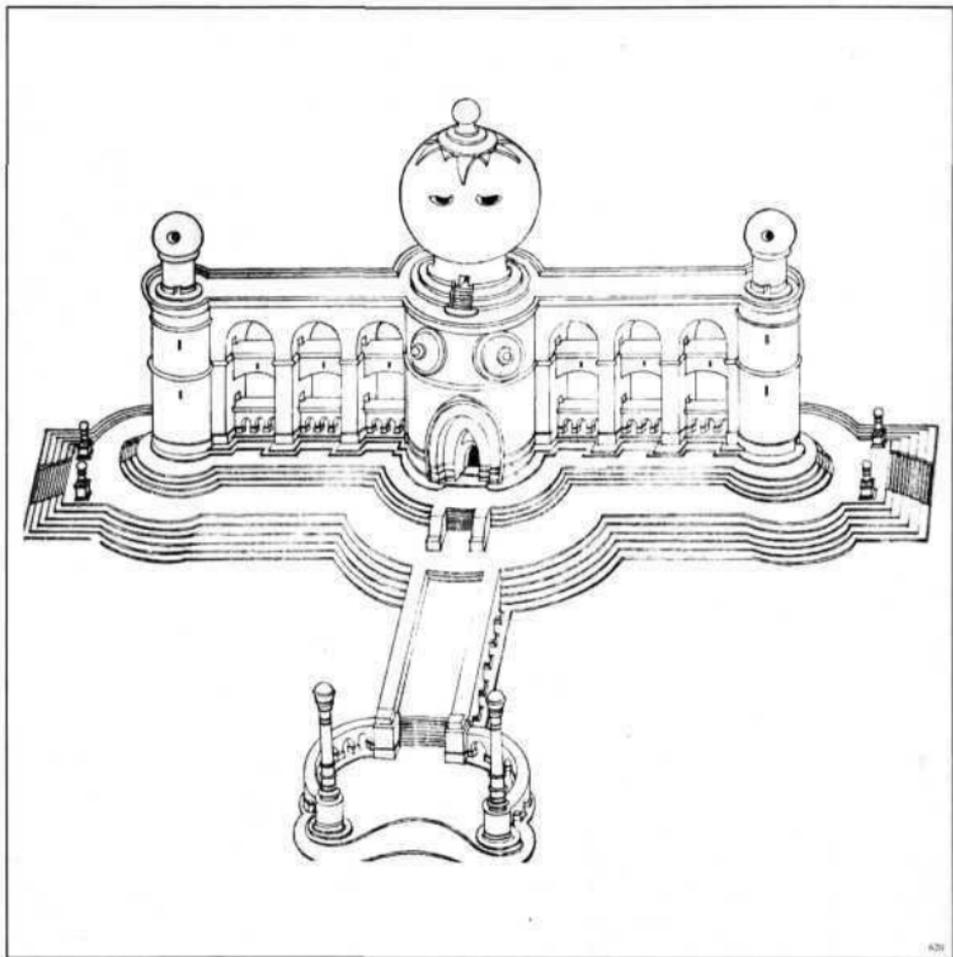
611 – E. SCHIELE, *Donna distesa*, 1917.
612 – E. SCHIELE, *torso di uomo*, c. 1911.
613 – E. SCHIELE, *paesaggio a Kremau*, 1916.
614 – C. O. CZESCHKA, costume per " Tristan und Wotan ", 1908.
615 – E. SCHIELE, *Madre con due bambini*, 1915-17.

616 — OSKAR KOKOSCHKA, *La sposa del vento*, 1914.
617 — O. KOKOSCHKA, *Marchesa de Rohan-Montesquieu*, 1909-1910.
618 — O. KOKOSCHKA, illustrazione per il suo libro " Träumenden Knaben " (sogni di bambini), 1908.
619 — O. KOKOSCHKA, *Pietà*, manifesto per il teatro all'aperto della Casa della Secessione di Vienna, 1909.
* pag. 233 — fregio da « The Studio ».

Anche OSKAR Kokoshka (1886) approdò all'Espressionismo attraverso una esasperata tensione della linea, che, da un andamenlo morbido e sensuale, di origine klimtiana, si inasprì e si contorse, accavallandosi e increspandosi, con violenta drammaticità, appunto, nelle opere più tarde. Ma con *Die tràumenden Knaben* (1908, Vienna), un suo splendido, fiabesco, lirico libro per un'infanzia ancora felice, in cui il testo (che si rifa a canti popolari infantili) e le illustrazioni si ispirano ad un folklore coloratissimo, siamo ancora in pieno Jugendstil viennese, nella sua espressione di più raggiunta maturità.

KOKOSCHKA
OK
DRAMA-KOMOEDIE
SOMMERTHEATER IN DER
KUNSTSCHAU
REGIE-ERNST REINHOLD
DRUCK VON ALBERT BERGER WIEN VIII. TIGERG. H

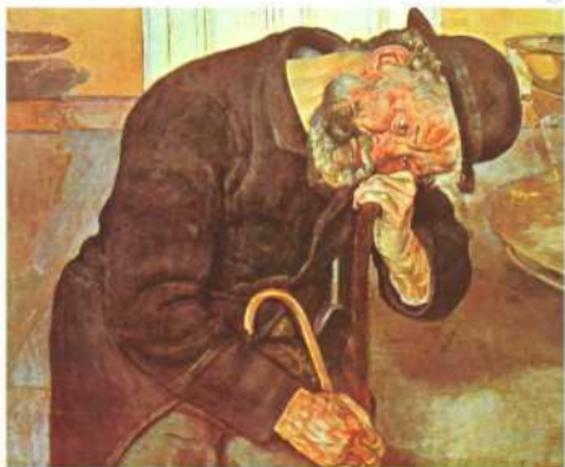
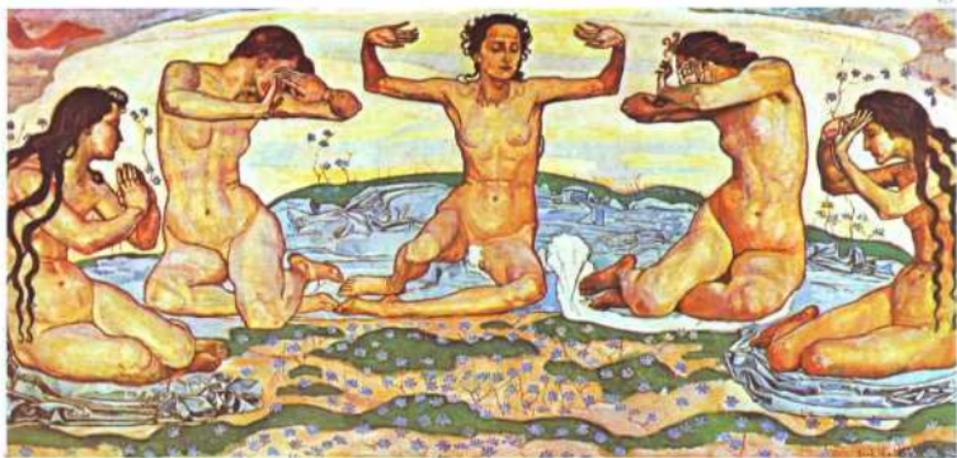
12 - SVIZZERA.

621

620 e simbolo del XII capitolo, pagg. 235-239 — TRASCHEL, *Palazzo delle Estasi*; disegno nel padiglione svizzero all'Esposizione di Parigi del 1900.
621 — FERDINAND HODLER, *La Notte*, 1890.
622 — F. HODLER, *La Verità*, 1902.
* pag. 235 — OTTO ECKMANN, illustrazione.

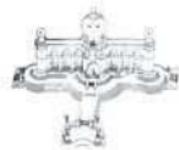
La Svizzera enira nell'ambito dello Jugendstil-Mulerei (secondo il termine adottato, in genere, dagli studiosi tedeschi, da Ernst Michalski in poi - ad indicare, peraltro, tutto il Post-impressionismo -. mentre secondo Schmalenbach il termine, per la pittura, si usò soltanto dal 1914) come tramite tra la Francia, la Germania e l'Austria.

I suoi pittori più noli, come Ferdinand Hodler, come Arnold Bòcklin. passano spesso dalla Francia a Monaco (all'Italia, per Bòcklin). filtrando i modi diversi nell'unico denominatore comune del Simbolismo.

622

FERDINAND HODLER (1853-1918) studiò a Ginevra, fu in Spagna - dove scoprì Velàsquez -, a Parigi, dove espose, nel 1891, una tra le sue opere più note, *La Notte* (1890). che poi trasferì a Monaco. A Parigi fu in contatto coi Nabis, attraverso i quali si avvicinò alla pittura preraffaellita; trovò, peraltro, maggiore affinità con Puvis de Chavannes, da cui desunse il gusto per la composizione ritmica (che Puvis de Chavannes usò soprattutto per la pittura murale). La pittura di Hodler, di impostazione monumentale, scultorea, si svolge secondo un ritmo compositivo sapiente, basato sulla disposizione simmetrica, sul gesto ripetuto, sul movimento delle figure umane, assunte, quasi sempre, come simboli di concetti astratti. // *Sonno* (1899-1900), // *Giorno* (1900), *La Notte* (1890), *La Primavera* (1901), sono alcune tra le sue opere più note.

623 – F. HODLER, *Il Giorno*, 1900.
624 – PAUL KLEE, *Donna e bestia*, 1904.

626

627

ARNOLD BÒCKLIN (1827-1901) visse a Monaco e nei suoi ultimi anni a Fiesole (Firenze). Il suo simbolismo si permea di una sorta di magia silente, di astratta, onirica immobilità. Si veda, ad esempio, il suo notissimo *L'isola dei morti* (1880), che avrà molta incidenza anche sulla visione metafisica di De Chirico. e sul successivo Surrealismo.

628

625 – F. HODLER, *Anima in pena*, 1891-92.
626 – ARNOLD BÖCKLIN, *Venere blu*.
627 – F. HODLER, *L'Eletto*, 1893-94; (riportata in affresco sulla parete della stanza da pranzo di casa Hohenhoff di Van de Velde), Hagen (v. n. 332).
628 – A. BÖCKLIN, *Odisseo e Calipso*, 1883.
629 – A. BÖCKLIN, *L'isola dei morti*, 1880.
630 – A. BÖCKLIN, *Autoritratto*.
631 – A. BÖCKLIN, *Il bosco sacro*, 1882.
632 – A. BÖCKLIN, *La peste*, 1898.
633 – A. BÖCKLIN, *La Guerra*, 1896.

* pag. 239 – fregio da « The Studio ».

633

Nei paesi scandinavi e in quelli nord e centro-europei, dove un'aria di rinnovata cultura letteraria e filosofica traeva ancora i suoi motivi da una vivissima e ancora operante tradizione popolare (e si pensi ai nomi di Grieg, di Sibelius per la musica, di Strindberg, di Hansum per la letteratura), lo Jugendstil di origine tedesca si innesta in modo del tutto particolare e stimolante nella situazione locale - per cui fondamentale era, ad esempio, l'uso del legno per l'architettura - anche in virtù dello storicismo nazionalista imperante; ne deriva un ibrido interessante che riesce, tuttavia, ad evitare il revivalismo medievaleggiante per trovare una reinterpretazione sottile e attualizzata della tradizione architettonica popolare.

In Danimarca MARTIN NYRUP fa uso di motivi floreali, particolarmente negli interni *(Hotel de la ville*, Copenhagen).

Per la pittura Richard N. R. Holst esprime il suo simbolismo mistico, con ricordi preraffaelliti e rosacrociani, in termini di linearismo decorativo. Mentre il mondo di JENS FERDINAND WILLUMSEN (1863-1958), scultore, ceramista, pittore, si svolge dall'Impressionismo all'Espressionismo attraverso il Simbolismo, di carattere naturalistico.

634 e simbolo del XIII capitolo, pagg. 241-249 - FRIDA HANSEN, *La via Lattea*, tappeto per la sala norvegese all'Esposizione di Parigi del 1900; particolare.
635 - RAGNAR OSTBERG, Palazzo comunale, Stoccolma, 1909-1923.

638

13 – Paesi scandinavi e Danimarca.

639

641

640

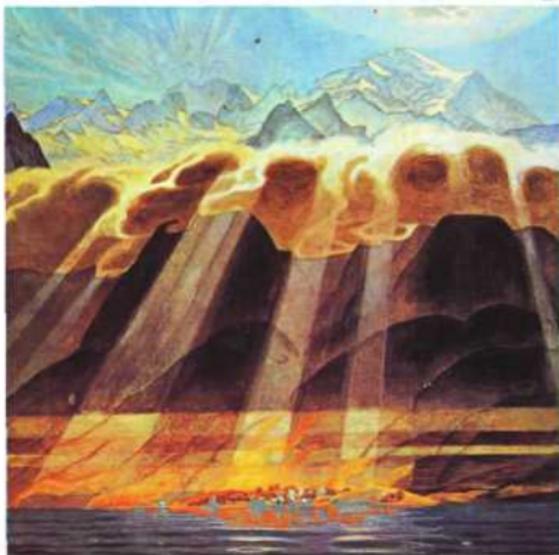
642

643

Georg Jensen, scultore, ceramista, orafo, unisce a motivi di tradizione locale, vigorosi spunti art nouveau, in una combinazione libera e spontanea. Si vedano soprattutto i suoi oggetti d"uso.

In Norvegia HOLM MUNTHH (1848-1898) è l'autore *dell'Imperiai liuniing Lodge* (11 casino di caccia imperiale, 1891), a Rominten, e del *Frognerseteren Restaurant* (1890-1895); di HIÌNRICH BULL sono il *Museo storico* (1897-1902) e il *Palazzo del Governo* a Oslo. Abbiamo già accennato a Edvard Munch, norvegese, che, verso il 1880, si uni al gruppo di artisti bohemiens di Christiania (Oslo), per passare poi. su invito del " Verein Berliner Kunstler ", a Berlino, nel 1892, dove visse a contatto con la cerchia di artisti e poeti di cui erano parte anche Augusl Slrindberg, norvegese, e il critico Meier-Graefe. A Berlino usci il primo libro su Munch. di Stanislav Przybuszewski. Ibndatore, nel 1894 della " Genossenschaft Pan " (Società Pan} e nel 1895 della rivista omonima. E quando l'artista, nel 1896. tenne

644

645

636 – MARTIN NIJRUP, WENCK, VISCHER, *Raadhus*, Copenhagen, interno.
* pag. 241 – fregio da « The Studio ».
637 – M. NIJRUP, WENCK, VISCHER, *Raadhus*, Copenhagen, esterno.
638 – J. RHODE, Teiera, 1906.
639, 641 – P. V. JENSEN KLINT, Chiesa di Grundvig, Copenhagen, 1913-26.
640 – THOMAS BARENTZEN, chiesa di St. Ausgarius, Odessa, anteriore al 1909.
642 – S. LERCHE, Farfalle e pavoni in ceramica policroma all'Esposizione di Torino del 1902.
643 – Piatto in porcellana della Manifattura di Copenhagen, presentato all'Esposizione di Torino del 1902.
644 – S. LERCHE, Gioielli all'Esposizione di Torino del 1902.
645 – JENS FERDINAND WILLUMSEN, *Monte sotto il sole*, 1902.
* pag. 243 – fregio da « The Studio ».

646

una esposizione a Parigi, fu lo stesso Strindberg a recensirla nella rivista « La Revue Bianche ». Halfdan Egedius. illustratore sensibile di saghe nordiche, è peraltro, in Norvegia, figura notevole per la sua interpretazione quasi impressionista di un mondo popolaresco, visto come in un sogno. Anche Harald Sohlberg appartiene al gruppo dei giovani artisti che, con Munch, combatterono il naturalismo, facendo uso dell'immagine (nel suo caso, prevalentemente, di paesaggio), per esprimere stati d'animo.

Quella degli arazzi e dei tessuti è una tradizione che, assieme a quella del legno e a quella delle porcellane (assai diffuse, sul finire del secolo, anche nel resto d'Europa), è riuscita a mantenere, nei paesi nord-europei, una vitalità e una freschezza inesauribili.

Sulla fine del secolo si distinsero, in questo campo, Vaino Blomstedt, in Kinlandia, Gerhard Munthe, di Copenhagen, e Frida Hansen, norvegese. Pur tenendo vivo il carattere primitivo, barbarico, trovano, nei loro disegni, una schematizzazione lineare interessante ili finì di una dichiarata adesione art nouveau.

646 – *Pohjola*, Helsingfors, 1901.
647 – Aula Magna dell'Università di Oslo con affreschi di Edvard Munch.
648 – EDVARD MUNCH, *Alma Mater*, 1909-11; affreschi nell'Università di Oslo.
649 – HUGO SIMBERG, *Il gelo*, 1895.
650 – ARMAS LINDGREN, dispensa, 1901.
651 – GERHARD MUNTHE, tappezzeria (all'Esposizione di Parigi del 1900).
* pag. 245 – fregio da « The Studio ».
652 – FRIDA HANSEN, *La via lattea*, 1900 (vedi n. 634).
653 – V. VALLGREN, maniglia di porta.
654 – Porcellane della ditta finlandese " Arabia ", 1902-12.
655, 656 – ELIEL SAARINEN, *Stazione centrale*, Helsinki, 1906-1914; due particolari.

647

648

649

651

Le manifestazioni culturali nordiche, ispirate allo Jugendstil. finiscono sempre, peraltro, col legarsi più ad esasperate vibrazioni espressionislc che non alle evasi ve, estetizzanti, raffinate fantasie ari nouveau.

650

1 nomi di EI.IEI. SAARINEN (1873-1950), e dei suoi collaboratori, Herman Gescllius e Armas Lindgren, rappresentano, per la Finlandia, la voce più avanzata e più aperta verso il movimento moderno in architettura. Tra i loro lavori, il *padiglione finlandese* all'Esposizione di Parigi del 1900 e una serie di edifici a carattere collettivo che conferiscono all'ambiente una particolare fisionomia, recuperando'motivi di una tradizione decorativa ancora viva di accenti medievali, tenuti su un piano di forte carica espressiva, assieme ad una libertà compositiva di un razionalismo quasi organico. Si vedano la *Stazione di Helsinki* (1906-1914), del solo Saarinen, il particolare della bella scala elicoidale di un edificio per una compagnia dì assicurazione a Helsinki (1901), eseguito in collaborazione, la banca " Nordiska " a Helsingfors (1903). Tra gli architetti operanti in questo periodo da citare anche SELIM A. LINDQUIST,

Per le arti figurative l'accentuazione art nouveau si rivela nella allucinala fantasia di HUGO SIMBERG (1873-1917), allievo di Gallén-Kallela, che interpreta in un linearismo grafico, come sovrapposto

657 – E. SAARINEN, progetto di interno, 1902.
658, 661 – HERMAN GESELLIUS, ARMAS LINDGREN, E. SAARINEN, padiglione finlandese all'Esposizione di Parigi del 1900; realizzazione e progetto.
659 – SELIM A. LINDQUIST, *villa Henst*. Helsinki, 1910.
660 – H. GESELLIUS, A. LINDGREN, E. SAARINEN, *Banca Nordiska*. Helsingfors, 1903; facciata.
662 – H. GESELLIUS, A. LINDGREN, E. SAARINEN, scala di un edificio per una compagnia di Assicurazioni. Helsinki, 1901.
663 – E. SAARINEN, Scrivania e sedia, 1903.
664 – AXELI GALLEN-KALLELA, *ritratto di Sibelius*. 1894.
665 – BARSKAND, Vaso.
666 – E. HEGERMAN, LINDENCRONE, Vaso.

ali miniami/, sii .IXJUJmi l.uok quasi **panteistiche.** popolile di gliomi, del mondo nordico. Menlre ARSELI GALLÉN-KALLLLA (1865-1931). più noto per le arti applicate, svolge con accesa fantasia espressionista anche i temi più legati a immagini di paesaggio. Egli si distingue anche come grafico e illustratore (già con accenti espressionisti - si vedano le sue illustrazioni del " Kònigslied " di Nietzsche sul primo numero di « Pan », 1895), e come creatore di graziose sedie in legno di betulla, ricoperte di splendide tappezzerìe disegnate da lui, in cui riesce a far rivivere, modernamente, lo spirito artigianale, tradizionale, del paese.

653

654

656

655

657

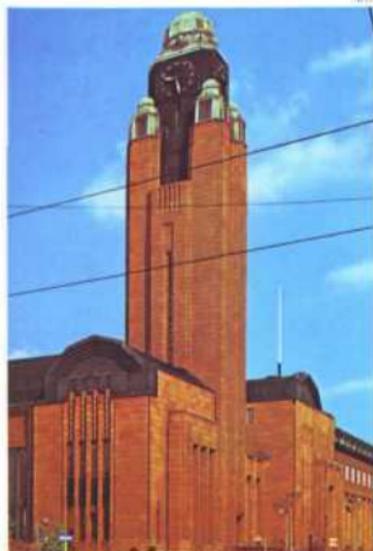
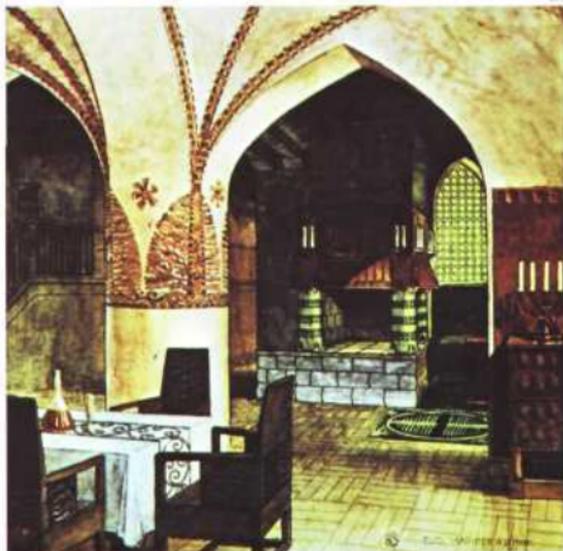
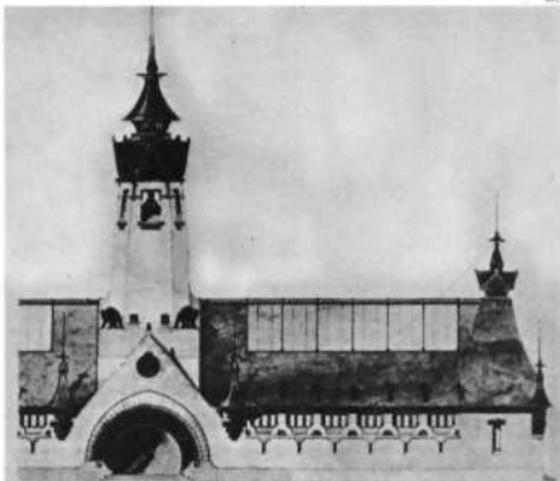
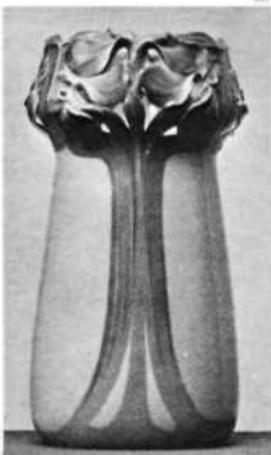
13 - Paesi scandinavi e Danimarca,

658

661

659

660

662

667 – CARL LARSSON, *Stranieri in viaggio per l'Egitto*, illustrazione per " Singoalla ", c. 1904.
668 – C. LARSSON, *Erland e Singoalla*, c. 1904.
669 – A. WALLANDER, vaso svedese in ceramica, c. 1904.
670 – Manifattura svedese Rörstrand, vaso " della gru ", *presentato all'Esposizione di Torino del 1902.*

Mucha
Paris

671 e simbolo del XIV capitolo, pagg. 251-271 – ALPHONSE MUCHA, *L'Arte fotografica*, 1904.
672 – ODON LECHNER, cassa di risparmio postale, Budapest, 1899-1902.
673 – EDOAURD WIGAND, aula scolastica, c. 1907.
674 – EDOUARD WIGAND, sala da pranzo in ' hungarian style ', c. 1907.
675 – E. WIGAND, sala da pranzo in ' modern style ', c. 1907.

Per l'Ungheria, l'adesione al nuovo stile si riconosce nell'architettura di Joszef e Laszló Vagò *(Teatro de! legno,* 1913, a Budapest) e di Odon Lechner, autore della *Cassa di Risparmio* (1899-1902) a Budapest, oltre che di edifici medievaleggianti.

Ma dove lo spirito della Secessione ha più ascendenza, è, anche qui, nelle arti applicate. Ad insegnare al Museo di Arti decorative di Budapest era stato chiamato, infatti, Walter Crane. Edmond Wiegand si riporta, nei suoi arredi di interno, a moduli caraneristici di Van del Velde, creando unità composite. Per la pittura il nome più importante, noto soprattutto come raffinato ritrattista, è quello di Philip A. Làszlo.

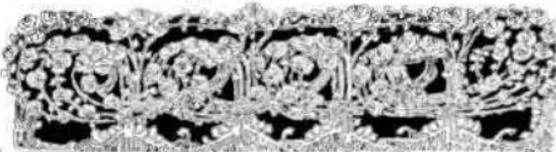
672

674

673

675

In Polonia la lotta per l'autodeterminazione, condotta nel 1863 contro la Russia, sta alla base di un tipo di romanticismo naturalistico, di carattere nazionalistico che vede in JACEK MACELCZEWSKI (1854-1929) uno di:i '•noi nuuiiion cs|iu]icnli. Anche il suo passaggio, in

676 - P. A. LASZLÒ, studio di ritratto, c. 1907.
677 - FORK, studio all'interno del padiglione ungherese all'Esposizione di Parigi del 1900.
678 - ELEK FALUS, decorazione tipografica, c. 1907.

679 – EDMUND KAEZIANG, *Visione di Venerdì Santo*, c. 1899.
680 – PAUL HORTI, arco di entrata della sezione ungherese all'Esposizione di Torino del 1902.

681 – JOHSEF e LASZLÓ VAGÓ, *Teatro del legno*, Budapest, 1913; particolare.
682 – GEZA MARÖTHI, sezione ungherese all'Esposizione di Milano del 1906 con una parte della Galleria della scultura.

683 - STANISLAW WYSPIANSKI, *Apollo - Sistema copernicano astrale*, 1904.
684 - JOZEF VON MEHOFFER, *Lo strano giardino*, 1903.
685 - JACEK MALCZEWSKI, *Il turbine*, 1893-94.

pillimi, diil Naluralismo al Simbolismo acquista un carattere particolare per una sua visione malinconica della natura, in mezzo alla quale egli colloca i suoi personaggi reali circondati da fauni, sirene, angeli, di un sensualismo spesso sottile ed ambiguo. Anche Witold

686 – EDWARD OKUN, coperta per la rivista « Chimera », Varsavia, 1902.
687 – JAN BUKOWSKI, coperta per « Dialoghi sull'Arte » di O. Wilde, 1906.
688 – J. MALKZEWSKI, *Eloe z ciałem Ellenai*, 1908-09.

689 – JOZEF VON MEHOFFER, vetrata della cattedrale di Friburgo, c. 1907.
690 – J. MALCZEWSKI, *Thanatos*, c. 1898-99.

Wojkiewicz, dell'ultima generazione simbolistica polacca, si distingue per il carattere fantastico e per la tensione drammatica che oscilla dal lirico al grottesco; JÓZEF DESKUR (1861-1915) e STANISLAS WYSPIANSKI (1869-1907) evocano saghe nordiche e miti classici in temi drammatici espressi in un linguaggio enfatico, monumentalizzante. JOZEF MEHOFFER (1869-1946) è noto per le sue decorazioni (vetrate della collegiata di Saint-Nicolas di Friburgo, Svizzera, 1896-1934) che restano tra i migliori esempi di Jugendstil in Europa. Il suo linearismo allegorico si arricchisce di motivi sontuosi tratti dal folklore locale.

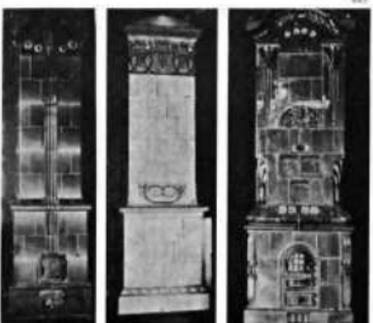
Già dal 1863 il linguaggio dell'architettura in Serbia (Jugoslavia), cercava un riscatto dall'accademismo di origine straniera in un recupero romantico dell'improvvisazione e della fantasia, appoggiandosi anche alla tradizione folkloristica locale, di tipo serbo-bizantino. Su questa base, e in concomitanza col movimento di liberazione nazionale si innestano le istanze di rinnovamento che si esprimono in una acquisizione delt'Art Nouveau in una variante particolare, serba, che unisce il motivo ' floreale ' con gli elementi dello stile nazionale (forme di apertura delle finestre, policromia decorativa...). Tra i nomi dei protagonisti e dei promotori culturali quelli degli archiietti DRAGUTIN MILUTINOVIC, MIHALLO VALTROVIC, BRANKO TANAZEVIÓ *(Ministero della pubblica Istruzione* a Vranje, e *Centrale telefonica* a Belgrado), A. STEPANOVIC e N. NESTOROVI^ *(case* a Belgrado, 1900-1914), M. RuviDif, M. ANTONOVI^, V. AZRUEL *(Grandi Magazzini* a Belgrado. 1907).

Nelle arti figurative la corrente romantica si esprime in una adesione vivace all'Impressionismo, alle teorie del ' plein air '. al Pointillisme; mentre riferimenti di carattere simbolista si ritrovano, soprattutto, in LEON COEN *(Primavera).*

691 – E. OKUN, vignetta per "Salve Regina" di Jan Kasprowicz, su « Chimera », 1901.
692 – V. AZRIJEL, *Magazzini Robni*, Belgrado, 1907.
693 – M. ANTONOVIC, casa a Belgrado, 1901.

Un'attività particolarmente importante, in Jugoslavia, è quella della ceramica, che trova nel momento art nouveau grande rilievo nella vitalità delle fabbriche di JOSIP KALLINA, un industriale impren-

698

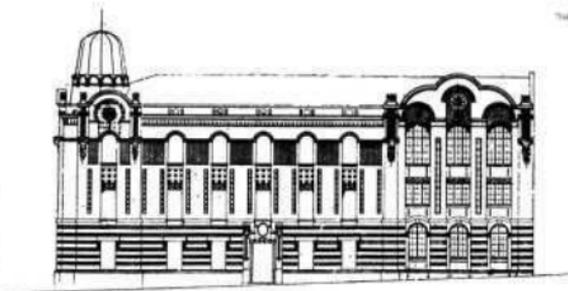
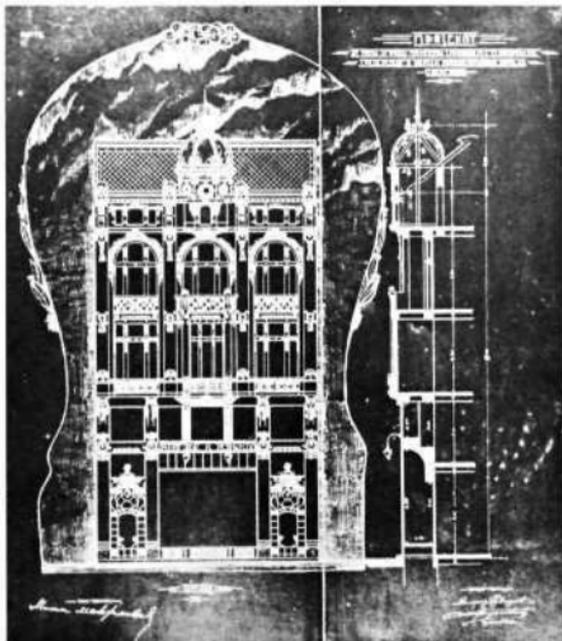
700

694 – KUĆA I. KALLINA, decorazione ceramica.
695 – K. I. KALLINA, stufe.
696 – MANCO TANAZEVit, facciata, Belgrado. 1912.
697 – ANDCEA STEPANOVIC-, NIKOLA NESTOROVlt. case di abitazione. Belgrado, via T giugno. 1907.
698 – k i. KALLINA. decora»oti« di un edificio ti Z.iguhri.i. 1903.
699 – LEON KOEN, *La Primavera*. c. 1906.
700, 701 – particolari del n. 697.

699

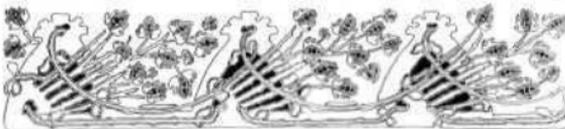
701

702

703

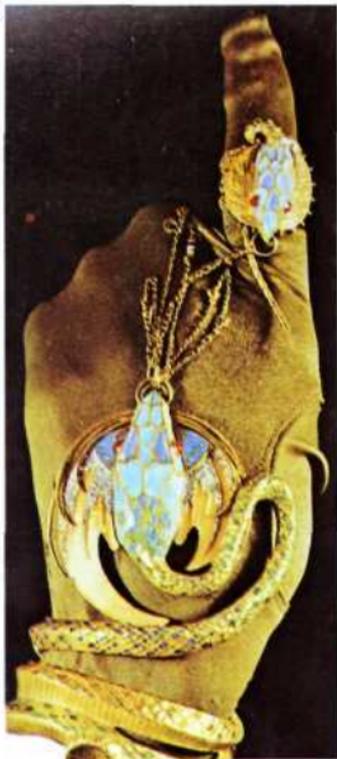
704

702 – Frontespizio.
703 – M. RUVIDIĆ, progetto per la banca Zgrada Smederevske, Belgrado, 1910.
704 – BRANKO TANAZEVIĆ, progetto, c. 1901-04.
705 – ARNOST HOFBAUER, cartellone per la recita di Hana Kvapilovd, 1899.
706 – ANDREA STEFANOVIĆ, NIKOLA NESTOROVIĆ, *Beogradska Zadruga*, Belgrado, 1905-07.
707 – ELEK FALUS, decorazione tipografica, c. 1907.

708 – ALPHONSE MUCHA, *Gismonda*, manifesto per Sarah Bernhardt, 1894.
709 – A. MUCHA, *Champenois*, calendario, 1896.
710 – A. MUCHA, bracciale, c. 1898, eseguito da Fouquet per Sarah Bernhardt.
711 – A. MUCHA, *Reveil du matin e Eclat du jour*, 1900; pannelli decorativi da " I quattro momenti del giorno ".
712 – A. MUCHA, disegno per frontespizio di " Cocorico ", 1898.
713 – A. MUCHA, modello fotografico per il pannello decorativo " Smeraldo ", 1900.
714 – A. MUCHA, *Smeraldo e Ametista*, da " Quattro pietre preziose ", 1900.
715 – A. MUCHA, *La Samaritaine*, manifesto per Sarah Bernhardt, 1897.
716 – A. MUCHA, *La Brunette*, 1901.
717 – A. MUCHA, modello fotografico per " La Brunette ", 1901.

ditore che riesce a diffondere il nuovo stile nelle ceramiche da rivestimento (si veda la decorazione nella facciata della costruzione del 1903 a Zagabria, chiaramente ispirato alla *Casa della Porcellana* di Wagner a Vienna, del 1898) e nella fabbricazione delle stufe a decorazioni floreali, con ricordi rinascimentali, rococò, orientali e del folklore locale, esportate, fino al 1900, all'estero, poi limitate alla diffusione nei paesi balcanici.

Anche in Cecoslovacchia il nuovo stile trova applicazioni di grande interesse, innestate in un tipo di tradizione locale di raffinata e preziosa espressività linguistica. Si può parlare, così, di assetti urbanistici di interi quartieri di Praga di carattere art nouveau, e di notevoli manifestazioni isolate. Tra gli esempi, il bel *Teatro Smetana,* a Praga (1881-1887), dei viennesi Fellemer e Helmer, in cui i motivi art nouveau si manifestano soprattutto nella distribuzione interna, con il caffè, la birreria, la scala con la gabbia fiorita dell'ascensore, i porlamanifesti in ghisa appesi ai vari piani, il foyer e la sontuosa sala da spettacolo (con le pitture murali di Veitek), riferibili, per gusto - particolarmente per quanto riguarda la scala e il caffè a pianterreno - più alla scuola di Glasgow che non alle Secessioni.

A Praga resta importante il lavoro pittorico e decorativo di VITEZLAV KAREL MASEK (1865-1927), pittore e architetto, ispirato all'esaltazione della storia della Boemia, mitizzata in termini simbolici. Jan Preisler fece parte del circolo artistico Mànes e collaborò alla rivista « Volné Smery ». Il suo simbolismo antìnaturalistico lo avvicina al primo Munch. Da ricordare l'opera grafica di ALFRED KUBIN (1877-1959) per l'inclinazione simbolico-fantastica, con accentuazioni di un carattere ' nero ' e demoniaco che lo avvicinano piuttosto all'Espressionismo. Ma la sua storia, che passerà attraverso le vicende del " Blaue Reiter" (1911), ne farà piuttosto un precursore del Surrealismo.

710

711

Ma il personaggio che raggiunse maggior fama internazionale e che espresse con vivace e raffinata freschezza le istanze art nouveau (sia pure contaminate da una adesione diretta al gusto Belle Epoque - visse molto, nella sua giovinezza, a Parigi -) fu, tra i cecoslovacchi, quello di ALPHONSE MUCHA (1860-1939).

Come Lalique, deve in gran parte l'inizio della sua fama al fatto di aver lavorato per Sarah Bernhardt, per la quale disegnò, per primo, il manifesto *Gismonda* (1894) - ne sarebbero seguiti molti al

712.

713.

714.

215

216

217

tri -, e per cui, ancora come Lalique, progettò alcuni gioielli, eseguiti dal noto gioielliere parigino Fouquet (si ricordi il bel bracciale *Serpente* in oro cesellato e smalto, con opali incisi, che si avvolge a doppia spirale al polso, invade il dorso della mano, dove poggia la testa, spinge la lingua, risolta con catenelle multiple, a serrare le dita, in

718

720

719

721

718 – A. MUCHA, *Donna con margherina*, c. 1897-98.
719 – A. MUCHA, tappeto nel padiglione austriaco all'Esposizione di Parigi del 1900.
720 – A. MUCHA, disegno per carta da parati, 1902.
721 – A. MUCHA, padiglione della Bosnia Erzegovina alla Esposizione di Parigi del 1900.
722 – FRANTISEK KUPKA, *Resistenza – L'idolo nero*, 1900-03.
723 – F. KUPKA, *L'inizio della vita*, 1900-03.
724 – F. KUPKA, *Il Verme conquistatore*.

un avvolgimento simbolicamente espressivo, che Sarah Bermi i 11 portò, sembra per la prima volta, alla prima rappresentazione della •' Medea " a Parigi, il 28 ottobre 1898).

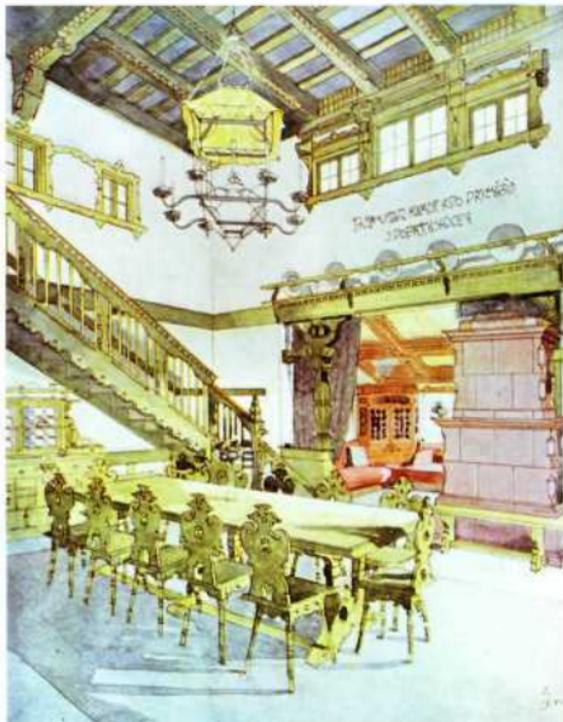
11 ' cloisonnisme ' della scuola di Pont-Aven, l'andamento curvilineo del segno basato sull'organicismo fitomorfico, la decorazione lineare caratteristica dell'architettura moresca e del disegno decorativo islamico, il trattamento delle stoffe tipico delle xilografie giapponesi; sono tutte le componenti che. nei manifesti, nei disegni, nei pannelli decorativi, nelle illustrazioni, Mucha combina, con fresca partecipazione emotiva, ad un ricorso continuo alla tradizione popolare del suo paese di origine. Una nota particolare va all'uso, abbastanza raro per l'epoca, ma costante negli impressionisti, della fotografia in posa, delle cui linee essenziali egli si serviva come base di sviluppo per il suo disegno, il cui tema fondamentale è sempre l'immagine femminile, trasfigurata a simbolo di erotismo magico, incastonata in una cornice, spesso circolare, intricata e densa di intrecci lineari e floreali, con una vena inesauribile e doviziosa di motivi.

Nel 1905 Mucha pubblicò " Figures décoratives ", un documento

726

727

728

725 - F. KUPKA, *I tasti dei piano - II lago.* 1909.
726 - DUSAN JURKOVIČ, *villa di Reseli.*
727 - VITEZLAV KAREL MASEK. *La Profetessa,* c. 1893.
728 - DUSAN JURKOVIC, sala da pranzo nella villa di Resek.
729 - VLADIMIR ZOPANSKY, copertina del catalogo di una esposizione di Rodin a Praga, 1902.
730 - JAN PREISLER, manifesto per l'Esposizione " Worpswede " del gruppo « Mánes». 1903.

importante per lo studio del suo procedimento operativo e della sua concezione stilistica.

Una nota a parte merita il nome di FRANTISEK KUPKA (1871-1957). Personaggio strano, meditativo, imbevuto di occultismo e di astrologia, egli passa da una visione onirico-magica,-surreale, ad un linearismo geometrico spezzato, tassellato, fondato su sistemi e simboli filosofici, che lo porterà ad esprimere una sorta di ' cubismo orfico ' particolare, in cui il trapasso da una figurazione simbolica all'astrazione si coglie in modo quasi paradigmatico. Il lavoro del 1909, / *tasti de! piano - II lago,* che riproduciamo, presenta, in maniera evidente e stranamente coincidente, questo passaggio.

731 – MAX SVABINSKI, *Kamélie*, disegno.
732 – VOJTEC PREISSING, *L'uccello blu*, 1903.
733 – JAN KOTERA, allestimento della esposizione "Manes" a Praga, 1904.
734 – FRANTISEC KOBLIHA, illustrazione della poesia di Karel Hlavacek "Vampiro", in "Tardi al mattino", 1909.
735 – A. MUCHA, particolare di carta da parati, 1902.

ЗОЛОТОЕ РУНО
журналъ
художественный
литературный
и
критическій
№ 1
январь
1906
LA TOISON D'OR

In Russia, dove la vita culturale è. in questo periodo, intensamente viva e dinamica, lungo un unico filo conduttore che unifica arte, letteratura, teatro, musica, l'Art Nouveau, di origine secessionista, si innesta in un contesto che già aveva revitalizzato, a fini didattico-sociali, motivi tradizionali slavi (soprattutto ad opera del gruppo dei Vagabondi, fondalo nel 1863).

737

739

736 e simbolo del capitolo XV. pagg. 273-285 – EUGENII LANCERARNY, copertina del I numero di «Il Vello d'oro» Mosca, 1906.
737 – chiesa di Abramtsevo, 1880-82.
738 – SAVVA MAMONTOV, lavabo (presentato all'Esposizione di Parigi del 1900).
739 – Museo di Abramtsevo.

738

Tra il 1880 e il 1882 SAVVA MAMONTOV (1841-1918), ricchissimo mercante, con l'aiuto della moglie ELIZAVETA (1847-1908), svolse, prodigandosi fino alla rovina, una azione di promozione culturale importantissima, raccogliendo nella sua fattoria di Abramtsevo, vicino a Mosca, un gran numero di artisti e aprendo una scuola di • arti e mestieri ' per i suoi dipendenti. Fu allora progettata, edificata, decorata secondo i canoni dell'antica arte popolare russa, dai membri dei gruppo, una chiesetta e, in seguito, fu fondato il Teatro dell'Opera Privata, dove fu rappresentata, come prima opera, " La Fanciulla delle nevi "" di Rimskij Korsakov. la cui scenografia, fatto assolutamente nuovo, fu studiata appositamente da un artista, Victor Vasnetsov. Da questa nuova impostazione presero spunto il regista teatrale Konstantin Stanislawskij e, in seguito, Diaghilev, col Balletto Russo. L'iniziativa di Mamontov fu seguita dalla principessa MARIA TENISHEVA (1857-1928) che, sollecitata da Elena Polenov (che dal 1884 si era rivolta allo studio dei motivi ornamentali popolari) e con l'aiuto dei pittori Miliuti e Roerich, fondò un istituto di arti decorative a Talashkino.

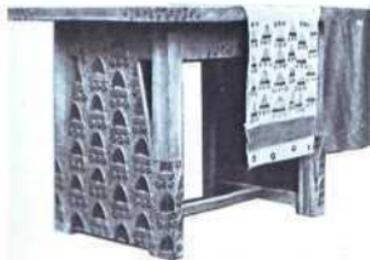
È nella pittura, particolarmente, che le istanze art nouveau si innestano, con grande finezza, in motivi post-impressionisti nell'opera, ad esempio, di MIKHAIL VRUBEL (1856-1910), pietroburghese. antinaturalistico, contrario, cioè, al populismo naturalistico dei Vagabondi, di cui mantiene, peraltro, il ricorso al folklore russo, che innesta, però, in una visione favolosa, mitica, simbolica, del passato. La sua pittura è ricca di ornamentazioni e di arabeschi, di lussureggiante intrico lineare.

740 – Laboratorio di Talashkino, candelabro in bronzo decorato a smalto a 'champlevé', su disegno della principessa Tenicheva; c. 1900.
741 – casetta a Talashkino, c. 1900.
742 – PAVEL SHCHERBOV, *Idillio*; caricatura apparsa nel giornale « Shut » (Buffone), nel 1890; raffigura la Principessa Tenicheva (la mucca), Djaghilev, Filosov, Nesterov, Repin e Mamontov (il mammut).

744

746

745

747

743 – Salone della principessa Tenicheva a Talashkino; divano disegnato dalla principessa, fregio di Nikolai Roerikh.
744 – Porta e stipite intagliati nel teatro di Talashkino.
745 – A. ZINOVIEV (del laboratorio di Talashkino), tavolo.
746 – Barbagianni, disegno e smalto della principessa Tenicheva, eseguito a Talashkino, 1908.
747 – S. MALIUTIN, teatro di Talashkino, interno.

A Pìctroburgo, all'interno di un gruppo di artisti, di cui era stato uno degli animatori ALEXANDRE BENOIS (1870-1960), pittore, critico. studioso di teatro, sorgeva, intanto, il " Mondo dell'Arte ". che dava vita a manifestazioni culturali, proponeva una serie di mostre, fondava una rivista. A quel momento Benois si trovava a Parigi.

Di qui usciranno LEON BAKST (1867-1924) e SERGEJ DIAGHILEV (1872-1929) e prenderà via il trionfo del Balletto Russo, che esordirà

748 – A. ZINOVIEV, mensola, eseguita per Talashkino.
749 – *Atelier di Talashkino, ceramica*, c. 1900.
750 – Laboratorio di Talashkino, pannello ricamato da un disegno della principessa Tenicheva, c. 1900.
751 – MICHAEL ALEXANDROVITC VRUBEL, balalaica, c. 1900; realizzata nel laboratorio del legno di Talashkino.
752 – M. A. VRUBEL, *Il demone*, c. 1890.

753

a Parigi, nel 1909, con "Le Pavillon d'Armide" e "Il Principe Igor" di Borodin, in una esaltante atmosfera esotica che combinerà le 'cineserie' e 'giapponeserie' del repertorio ormai corrente del colorito folklore russo, fornendo un esempio concreto dì integrazione artistica.

753 – A. ZINOVIEV, laboratorio di Talashkino, poltrona, c. 1900.
754 – Laboratorio di Talashkino, tavolo.
755 – M. A. VRUBEL, *Sirene*, 1899.
756 – M. A. VRUBEL, *L'Angelo caduto*, 1901; particolare.
757 LEON BAKST, *La bella principessa* (da "Uccello di fuoco"), 1910.
758 – L. BAKST, *Sadko*, 1910.
759 – L. BAKST, coperta di un programma per il balletto "L'après midi d'un faune" su musica di Debussy, 1912.
760 – M. A. VRUBEL, *Sirene*, 1899.

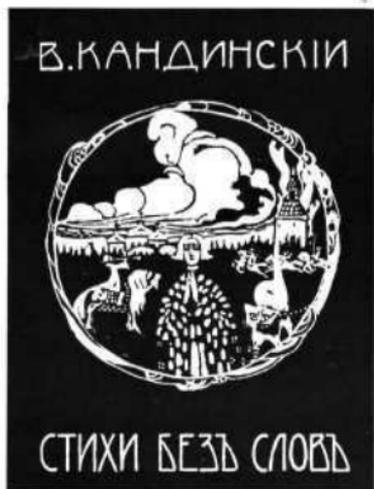
755

761 – M. A. VRUBEL, *La perla*, 1904.
762 – LEON BAKST, costume per "L'Uccello di fuoco" di Strawinsky, c. 1910 (balletti russi di Djaghilev).
763 – L. BAKST, scenografia per il balletto "Shéhérazade", 1909.
764 – VASSILY MILIUTI, *Leggenda*, 1905.

754

756

Oltre a Vrubel, sulla scìa delle nuove correnti, si porrà VICTOR BORISSOV MUSSATOV (1870-1905), col suo linguaggio esotico-naturalista. carico di mistero.

Seguiranno il gruppo della " Rosa Azzurra": Kusnetsov, i fratelli Miliuti, ma anche MIKHAIL LARIONOV (1881-1964) e NATALIA GONT-

CHAROVA (1881-1962), che reagiranno al Simbolismo, trasformando le istanze linguistiche art nouveau in una nuova proposta formale che li affiancherà alle nuove avanguardie del '900.

770

772

765 – ALEXANDER N. BENOIS, illustrazione per un testo di Henri de Regniez, 1909.
766 – PAVEL KUZNETSOV, *La fonte azzurra*, 1905.
767 – VASSILI KANDINSKIJ, frontespizio per "Poésies sans paroles".
768 – KUZMA SERGEIEVITCH PETROV-VODKINE, *Riva*, 1908.
769 – K. S. PETROV-VODKINE, *ragazzi che giocano*, 1911.
770 – EUGEN E. LANCERAY, illustrazione per la rivista « Mir Iskusstva », 1903.
771 – FJODOR SHEKHTEL, padiglione russo all'Esposizione di Glasgow del 1906.
772 – VASSILI KANDINSKIJ, *Il gatto nero*, 1907; particolare.
773 – F. SHEKHTEL, *Stazione Yarislav*, 1903-04; disegno.
774 – Padiglione siberiano all'Esposizione di Parigi del 1900.

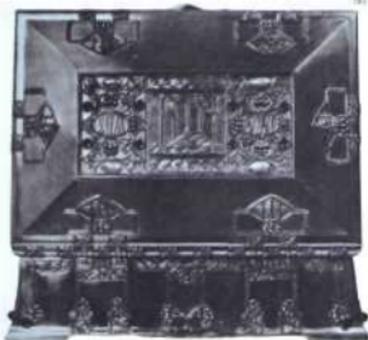
771

773

774

775

776

777

Ma sarà soprattutto NICHOLAS KONSTANTINOS CIURLIONIS (1875-1911) che spingerà "il suo decorativismo fantastico, influenzato da Odilon Redon, dal Simbolismo in genere e soprattutto dall'Art Nouveau, verso forme di rappresentazione non oggettiva "[26].

783

784

785

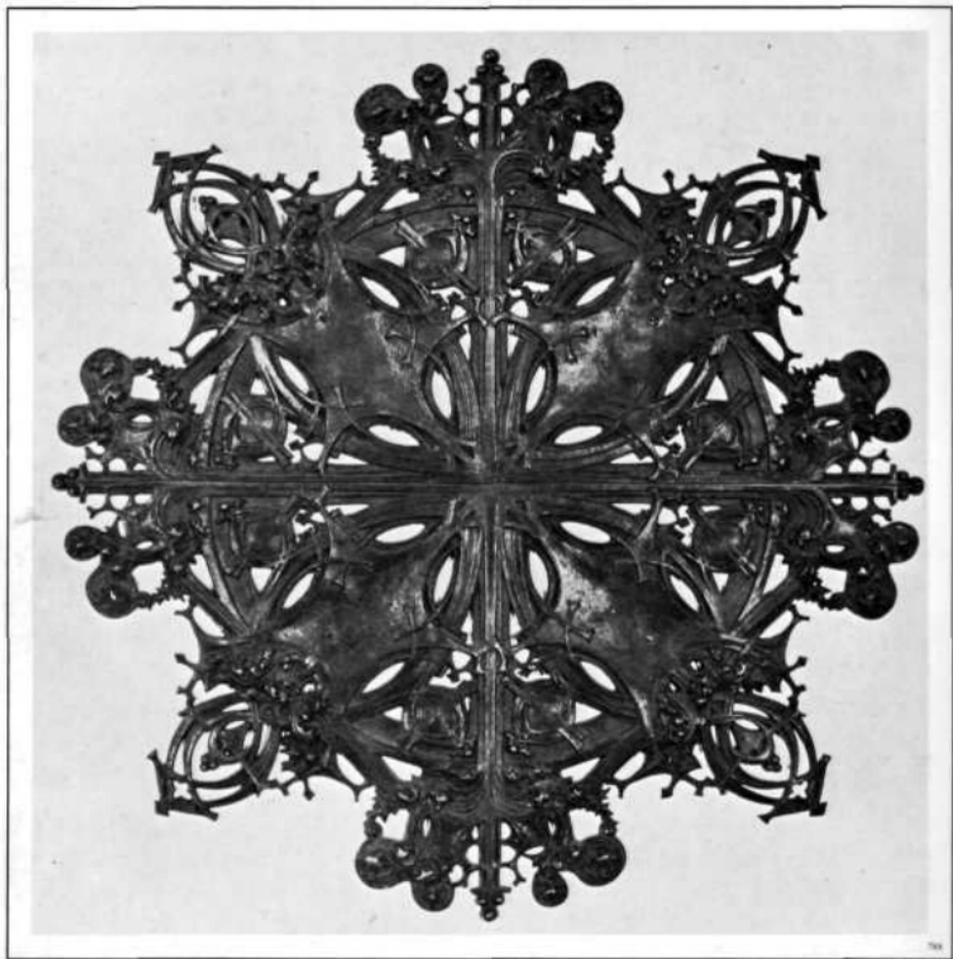
775 – KARL FABERGÉ, vasetto, 1905.
776 – NIKALOJUS CIURLIONIS, *Sonata delle stelle*, 1908.
777 – N. CIURLIONIS, *Sonata delle stelle*, "andante," 1908.
778 – MICHAIL LARIONOV, *La pioggia*, 1904-05.
779 – K. FABERGÉ, coppa.
780 – K. FABERGÉ, pendaglio augurale.
781 – K. FABERGÉ, scrigno, 1903.
782 – IWAN J. BILIBIN, *Il cavaliere rosso*, illustrazione, 1902.
783 – K. FABERGÉ, vasetto.

784 – S. A. BRTOZOVSKI, Stazione di Vitebsk, 1902-04; vestibolo.
785 – F.-O. SHEKHTEL, interno di Casa Ryabuchinsky, 1900-02.
786 – F.-O. SHEKHTEL, Casa Ryabuchinsky, 1900-02, Mosca, attuale Museo Gorkij.
787 – NATALIA GONTCHAROVA, Studio, c. 1913.

E infine WASSILY KANDINSKY (1866-1944), che arriverà a Monaco nel 1896 e che pure prenderà avvio dal Simbolismo russo, incontrandosi col mondo secessionista, attingerà una maggiore eleganza lineare e una più libera impostazione del segno vitalistico; e sarà in lui che la linea art nouveau, divenuta ' volumetrica ', aprirà la strada all'Espressionismo astratto, attraverso il " Blaue Reiter".

L'architettura art nouveau in Russia contribuisce al superamento dell'eclettismo e al recupero attualizzato e vitalizzato di motivi della tradizione popolare russa. Gli esempi più autorevoli, in questo senso.

sono dati dall'opera di FI-ODOR O. SHEKHTEL (1859-1926) *{Stazione Yaroslavl,* 1963 e *Casa Ryabuchinskij,* a Mosca, 1902), dove motivi secessionisti si uniscono a espressioni di gusto tradizionale slavo e a motivi tratti dall'architettura moscovita. Tra gli altri nomi quello di VICTOR VASNETSOV (1848-1926) autore della *Chiesa di Abramtsevo* (I890)[27].

Per le arti applicate si ricorda, oltre all'opera dello stesso Vrubel e della principessa Tenisheva, quella dello scultore Paul Troubetskoi. Ma il nome che acquistò fama internazionale, superando le frontiere russe, è quello di CARL FABERGÉ (1848-1930), di origine francese, aulore, soprattutto, dì ninnoli vari e di bei gioielli di tipo fitomorfici lineare, dai colori smaglianti, ispirati, anche a Lalique.

788 e simbolo del XVI capitolo, pagg. 287-315 – Studio Louis *Confort Tiffany, medaglione per la porta degli ascensori dei* Magazzini Carson, Pirie, Scott & Co., Chicago, 1899. Disegno di George Grant Emslie.

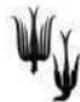
Quando Oscar Wilde, nel 1882-1883, organizzò un giro di conferenze negli Stati Uniti, si espresse con queste parole: " Sento che il vostro popolo ha bisogno, non tanto di un'arte altissima, immaginifica, quanto di quella che riguarda gli oggetti di ogni giorno... l'artigiano dipende dalla voslra approvazione e dalla vostra opinione... Il vostro popolo ama Parte, ina non onora abbastanza gli artigiani... "[2N].

Ma l'arte applicata americana imitava già. dal 1870. l'arte applicata inglese.

Nella esposizione " The Arts and Crafts movement in America 1876-1916", tenuta al The Art Museum della Princeton University (21 ottobre - 17 dicembre 1972), al The Art Institute di Chicago (24 febbraio - 22 aprile 1973), alla Renwick Gallcry of thè National Co!-leclion of Fine Arts, Smithsonian Institution (I giugno - 10 settembre 1973), lo sviluppo dell'arte decorativa negli Stati Uniti viene diviso, in rapporto allo stile, in tre grandi sezioni:

1876-1893 – Periodo di nazionalismo e di espansione industriale (il 1876 è l'anno della Esposizione di Filadelfia per il centenario dell'indipendenza americana).

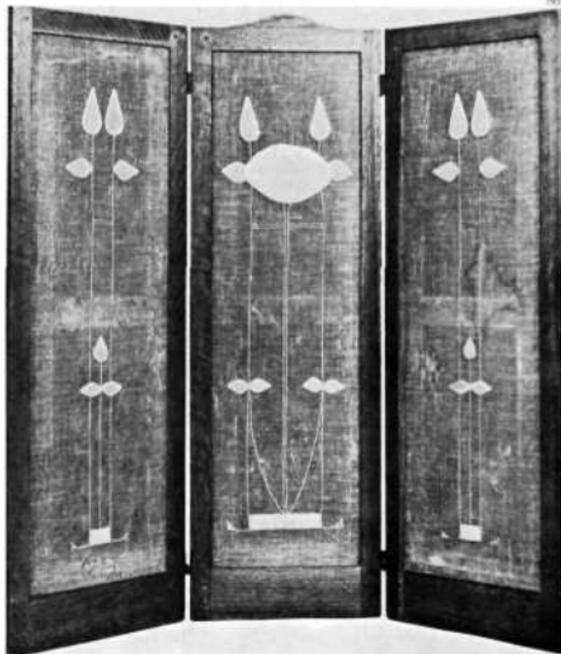
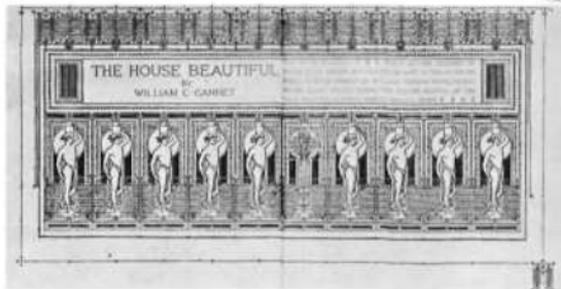
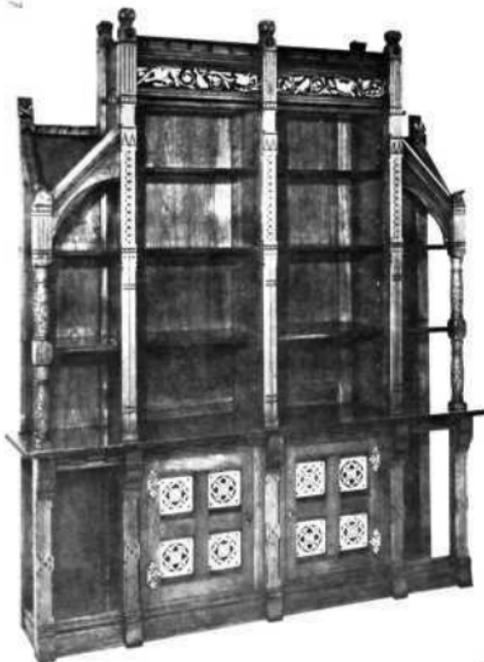
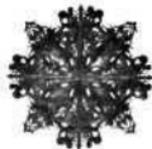
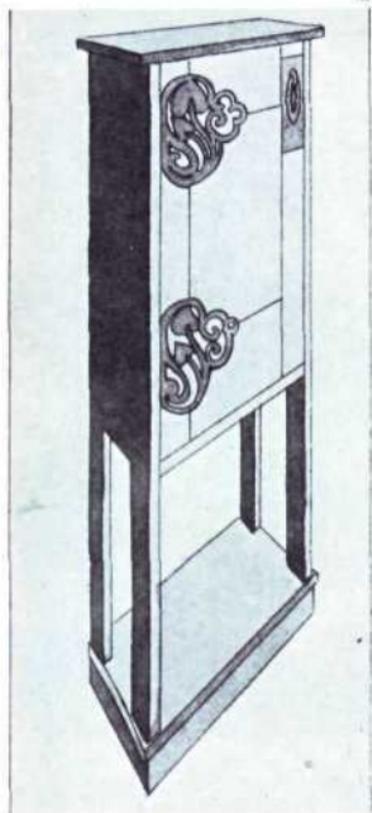
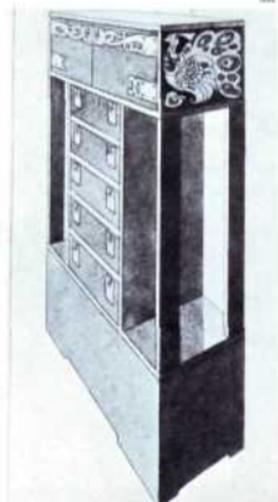
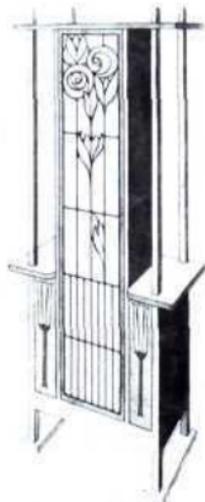
1893-1901 - Periodo che inizia con l'Esposizione Universale di Chicago e vede il formarsi delle due linee architettoniche, la prima accademica, l'altra vòlta al rinnovamento sul filo delle nuove tecnologie costruttive. Il rapporto con l'Art Nouveau si ha soprattutto con le due figure-chiave, Louis Sullivan e Louis Confort Tiffatn. Nasce in questo periodo la prima delle dodici società riguardami le arti applicate che si formeranno negli Stati Uniti.

1901-1916 - Nascono, nel 1901, il " Craftsman Movement "' e la rivista «Craftsman» (che cesserà nel 1916), che saranno il punto di riferimento dì una intera generazione di designers fedeli alla linea geometrica, severa, dell'ultimo Art Nouveau. Intanto, col movimento della " Prairie School ". nasceva la nuova architettura americana.

Filadelfia, New York, Boston, Buffalo, e tutta la costa orientale degli Stati Uniti vedono, dal 1876, il sorgere di un nuovo interesse per il rinnovamento delle arti applicate.

Nascono riviste come « Ladies' Home Journal » e « House and Garden » (1**901**). Vi operano, nel campo del mobile, ISAAC E. SCOTI, CHRISTIAN HERTER, CHARLES ROHLFS (autori di mobili che uniscono motivi caraneristici dell'America coloniale a riferimenti " Arts and Crafts "' inglesi), WILL BRADLEY, noto, come vedremo, anche per l'opera grafica (i suoi mobili sono più vicini a quelli di Voysey e di Mackintosh), Gustav Sticley (la cui produzione, più tarda, riesce a rivitalizzare e attualizzare motivi autonomi, americani) e la curiosa

789 – MAX BEERBOHM, *"Il nome di Dante Gabriel Rossetti è pronunciato per la prima volta negli Stati dell'America Occidentale. Anno: 1882; relatore: il sign. Oscar Wilde"*, 1916.
790 – Copertina di « Craftsman », agosto 1914.
* pag. 287 – WILL BRADLEY, vignetta.
791 – BERTRAM GROSVENOR GOODHUE, copertina di « Knight Errant », aprile 1892.
792 – Copertina di « The House Beautiful », 1897.
793 – GUSTAV STICHLEY, paravento, 1905.
794 – ISAAC SCOTT, libreria, 1875.
795 – ISAAC E. SCOTT, madia, 1879.
796 – WILL BRADLEY, copertina di « The Inland Printer », 1894.
797 – W. H. BRADLEY, copertina di « The Inland Printer », 1894.

THE INLAND PRINTER

THE INLAND PRINTER
THANKSGIVING NUMBER VOL XIV NO 2 1894

798 – W. H. BRADLEY, progetto per armadietto da soggiorno e ingresso, 1901.
799 – Sedia dorata con spalliera a forma di lira, disegnata da Duncan Phyle, e sedia alta con spalliera a disegno 'coloniale', c. 1880; stile americano 'vittoriano'.
800 – W. H. BRADLEY, progetto per cassettiera per soggiorno e ingresso, 1901.
801 – W. H. BRADLEY, progetto di armadietto da soggiorno o ingresso, 1901.

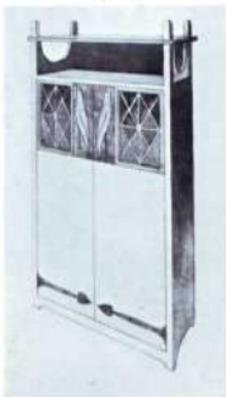
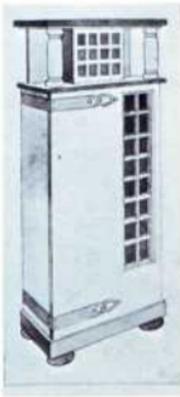
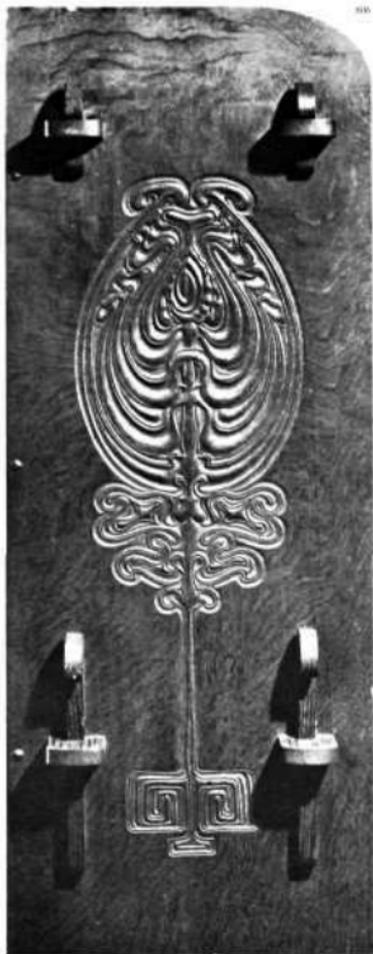
802

803

802 – Sedia con perno a molla, c. 1880. Tra gli esempi di stile vittoriano, immediatamente precedenti alle manifestazioni art nouveau in America.
803 – Carrozzina in canna d'India, tipo ricamo ' vittoriano ', c. 1880.
804 – W. H. BRADLEY, progetto di mobiletto da soggiorno, 1901.
805 – W. H. BRADLEY, progetto di armadietto per soggiorno o ingresso, 1901.

804

805

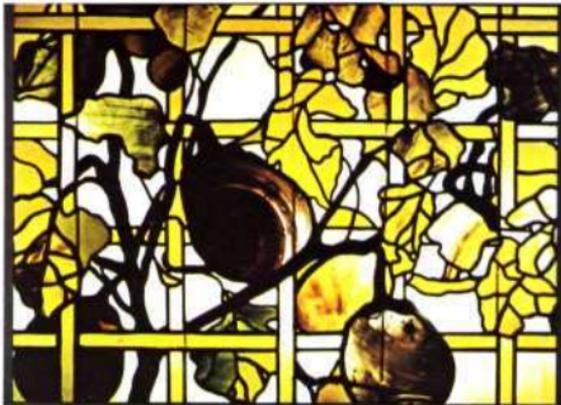
806 – CHARLES ROHLFS, particolare del n. 807.
807 – C. ROHLFS, armadio a cassetti, c. 1900.
808 – C. ROHLFS, sedia, 1898.
809 – Gruppo Roycroft, piatto.
810, 812 – Gruppo Roycroft, due reggilibri, il primo disegnato da Karl Kipp; il secondo c. 1909.

811 - Gruppo Roycroft, cornice, disegnata da Frederick Kanz, c. 1910.

comunità dei ROYCROFTERS, riunita da Elbert Hubbard.

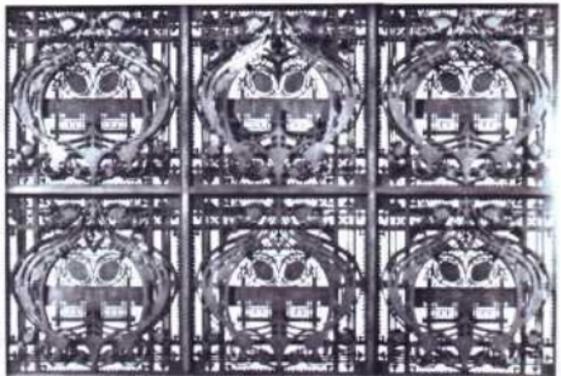
Nel campo del vetro JOHN LA FARGE è noto per i vetri ' opalescenti"; lavorò anche, a Boston, con l'architetto Richardson (vetrate per la *Trinity Church);* e a New York vivrà lo stesso Louis Confort Tiffany, il personaggio più interessante per Parte del vetro.

Per la ceramica i nomi sono quelli di JABEZ GORHAM (fondatore della Gorham Manifacturing Company a Providence, Rhode Island), e dello stesso Tiffany.

Quasi tutti questi artisti avevano studiato in Inghilterra o in Francia.

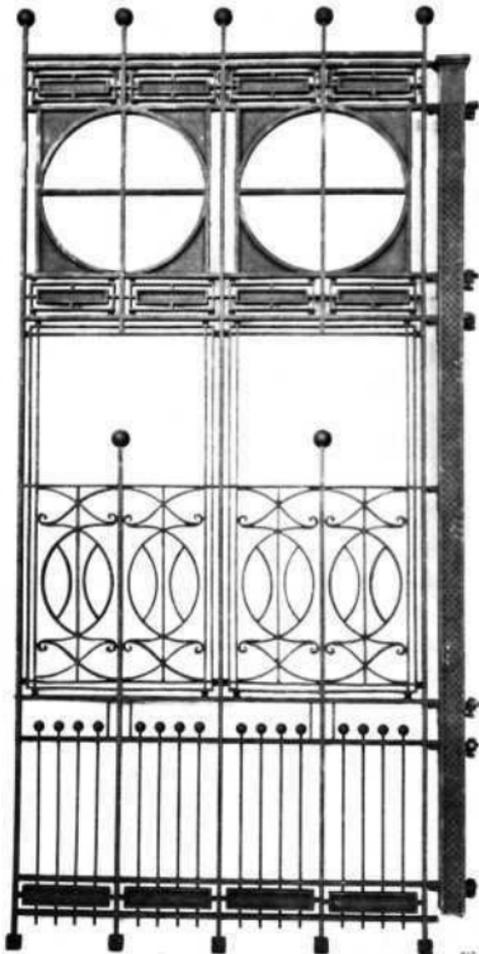
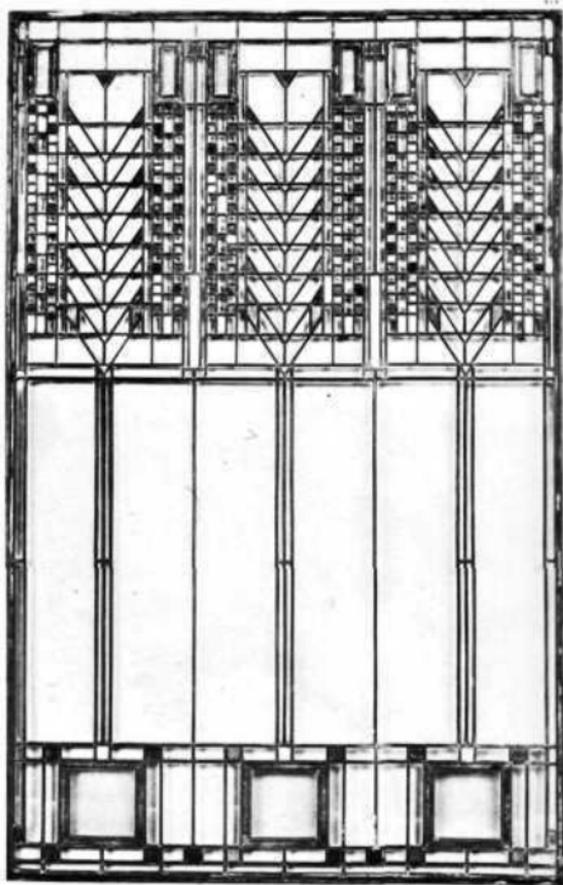
Chicago è l'altro centro di attività artistico-culturale; qui molti esponenti del movimento inglese, da Crane ad Ashbee, avevano portato 11 nuovo verbo, in nome, soprattutto, di William Morris.

Vi uscirono riviste importatili (« House beautiful », 1896; «Western Architcct». 1902-1931: «Fine Arts Journal», 1899-1919).

I nomi di Louis Sullivan, George W. Maher, dello stesso Frank Lloyd Wright, di Frances M. Glessner, costituiscono altrettante tappe nell'ambito del rinnovamento delle arti applicate.

La fondazione della " Chicago Arls and Cralìs Society ". del 1897. segnava piuttosto la cristalli/vn/ione del movimento CIL* non i suoi

813 – JOHN LA FARGE, vetrata, c. 1877.
814 – LOUIS CONFORT TIFFANY, vetrata, 1879-81.
815 – Studio Louis H. Sullivan, fregio disegnato in collaborazione con Louis G. Millet, 1894; particolare.
816 – GEORGE GRANT ELMSLIE, sedia, 1909.
817 – FRANK LLOYD WRIGHT, cancello, 1895.

816

817

818

inizi, mentre il momento più alto era segnato dall'architettura e dalle manifestazioni di arti applicate di quella che è stata poi definita la " Prairie School ".

818 – GEORGE GRANT ELMSLIE, orologio, 1912.
819 – FRANK LLOYD WRIGHT, finestra, 1904.
820 – F. L. WRIGHT, tavolo da pranzo e sei sedie, 1908.
821 – ADELAIDE ALSOP ROBINEAU, vaso in porcellana, 1905.
822 – ARTUS VAN BRIGGLE, vaso, 1902.
823 – HANNA TUTT, vaso, 1908.
824 – L. A. MATHEUS, tavolo-scrivania.

820

La terza zona è la costa del Pacifico, dove i due architetti Charles Sumner Greene e Henry Mather Grecne diffondono uno stile particolare, composito, tra revivalista e floreale.

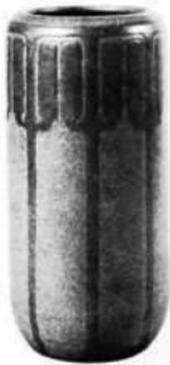
Altri nomi, quelli di Jewett N. Johnston, di Lucia e Arthur F. Matheus.

821

822

823

824

16 - Stati Uniti.

825 – CHARLES SUMMER GREENE, cassettone, 1908.
826 – NEWCOMB COLLEGE POTTERY, vaso, c. 1898.
827 – GEORGE F. KENDRICK, vaso, 1898-1902.
828 – F. H. RHEAD, ceramica, c. 1902-04.

825

826

828

827

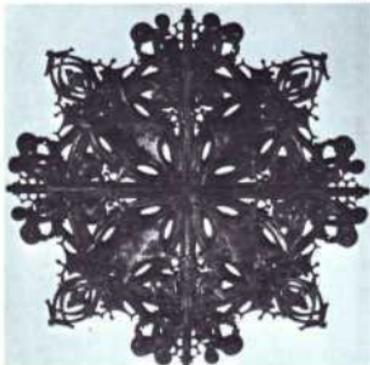
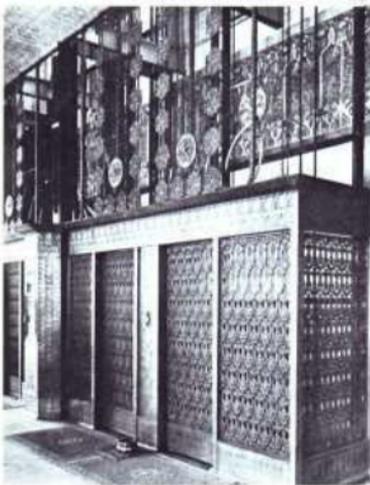
Anche se, dunque, la sua matrice è innegabilmente europea, sia per ciò che riguarda l'architettura, che le arti applicate, pure l'Art Nouvcau negli Stati Uniti assume aspetti particolari e assai vivaci. Per quanto riguarda l'architettura, comunque, è forse nel modo in cui si manifesta a Chicago che si può maggiormente cogliere la sua funzione dì tramite diretto tra i modi tradizionali e quelli dell'architettura moderna, anche se la sua manifestazione, nello stesso Sullivan, può sembrare, al primo approccio, quasi soltanto esteriore e limitata al fattore decorativo.

In realtà l'opera di Louis H. SULLIVAN 0856-1924) porta avanti, nella struttura articolata e pura dei suoi edifici, quella chiarezza di visione dinamico-lineare che già, a Chicago. si era decantata e resa vitale nel *Monadnock Block* di John Wellborn Root del 1883. e che apriva il discorso alla concezione art nouveau dello spazio fondato sul filtro dinamico della luce che, se nel primo Art Nouveau era interpretato nell'avvolgimento della linea che chiude e quasi fa turbinare l'aria, all'interno, per lanciarla verso l'alto, al periodo più maturo del movimento si articola (si veda la *biblioteca* della Scuola d'Arte di Glasgow, di Mackìntosh) in quella scansione lineare, con

intersezione dei piani ad angolo retto, che diverra caratteristica della visione costruttivista e, di la, dell'architettura razionale.

L'apporto decorativo di Sullivan si manifesta solo in certi particolari in ricche volute e in curve a tensione dinamica, di tipo neo-rococo. come nel *Wainwrighl Building* a Saint Louis (1890-1891), nelia decorazione dell'edificio della *Carson, Pirie, Scott & Co.*, di Chicago (1890-1904); altre volte si manifesta in forme di tipo gotico-vegetale come nel bar e nel teatro *fa\Y Auditorium Building* di Chicago (1887-1889), nella facciata dei *Magazzini Walkers*, ancora a Chicago (1888-IKS9). nelle cancellate degli ascensori del *Guaranty Building* di Buffalo (1894-1895), ispirati alle decorazioni neo-gotiche di Frank Furness, maestro di Sullivan (e si vedano, a questo proposito, gli splendidi disegni decorativi di Sullivan). **Piu** spesso si limita a lievi modulazioni ritmiche, nel cornicione di coronamento, come in quello nndulato, serpentinato, del *Guaranty Building* di Buffalo (1894-1895). *a* a profili appena segnati, come quelli delle vaste aperture vetrate. Ma sempre fa parte di una necessita, direi, psicologica, che non permctte ancora a Sullivan di mettere al vivo, in tutta evidenza. la struttura, che, una volta liberata, sara il segno piu diretto della raggiunta autonomia linguistica dell'architettura moderna.

829 - HOLABIRD, ROCHE, *Tacoma Building*, Chicago, 1888.
830 - JOHN WELBORN ROOT, BURNHAM, *Monadnock Block*, Chicago, 1883.
831 - HENRY H. RICHARDSON, *Harnes Pray Building*, Boston.
832 - LOUIS H. SULLIVAN, *Wainwright Building*, St. Louis, 1890-1891; particolare della facciata.
* pag. 300 - L. SULLIVAN, *Il germoglio come sede del potere*.

833 – L. H. SULLIVAN, *magazzini Carson, Pirie, Scott & Co.* (già Schlesinger & Mayer), Chicago, 1899-1904; particolare dell'*ingresso*.
834 – L. H. SULLIVAN, *magazzini Carson, Pirie, Scott & Co.*, Chicago, 1899-1904; particolare della decorazione dell'ingresso.

835 - L. H. SULLIVAN, *medaglione* (v. nn. 788 e 836).
836 - L. H. SULLIVAN, *Guaranty Building*, Chicago 1894-95:
particolare della gabbia degli ascensori.
837 - L. H. SULLIVAN, *Auditorium*, Chicago, 1886-90, facciata.

839

838 – L. H. SULLIVAN, *Auditorium*, Chicago, 1886-90; interno.
839 – L. H. SULLIVAN, *Bayard Building*, New York, 1897-98; particolare.

840

841

IMPROMPTU

842

Chicago, dopo la distruzione, in seguito al famoso incendio del 1871, oltre che a dar vita a] nuovo movimento architettonico col gruppo di architetti facenti capo, appunto, alia Scuola di Chicago (Richardson, John Welborn Root, Le Baron Jenney, Louis Sullivan. Martin Roche, William Holabird, Daniel Burnham), fu anche la sede piii aperta al rinnovamento culturale statunitense.

Vi nacque la rivista « The Chap-Book », che vide le prove grafiche piii interessanti di WILL BRADLEY (1868-1962), ispirate all'opera di Bcardsley, ma animate da una propria, vitalistica individuality, come la celebre *The serpentine dancer* (1894), dedicato alia danzatrice americana Loie Fuller, che si riduce ad una splendida, macroscopica sigla dinamica.

In questo senso si veda anche, come punto di rilerimento, e come rapporto, la ' linea serpentina ', il ' segno ', dinamico astratto. di Bcardsley (1894-1895), da «Insel-Almanach auf das Jahr 1906 » (Lipsia, 1905, pag. 47) che, nella spirale avvolgcnte del fumo di una candela, trasferisce il morbido, ondoso fluttuar di veli, di una voluttuosa danza incessante.

843

844

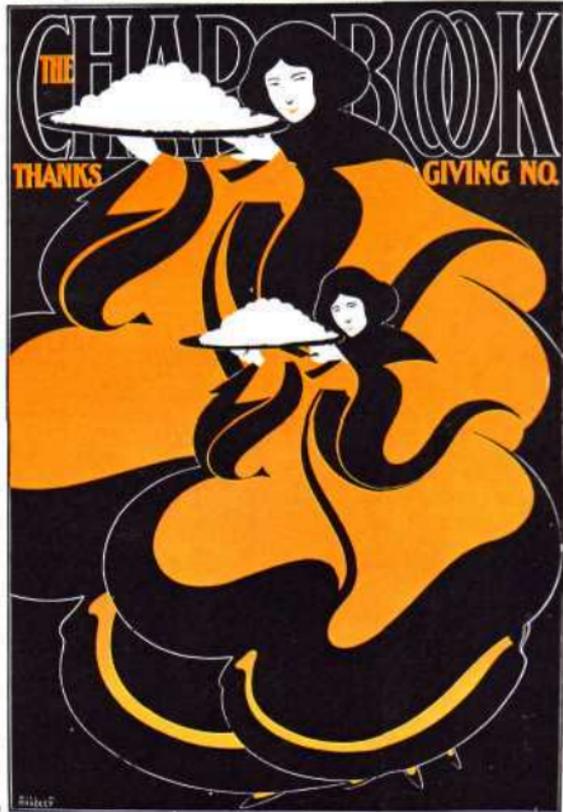
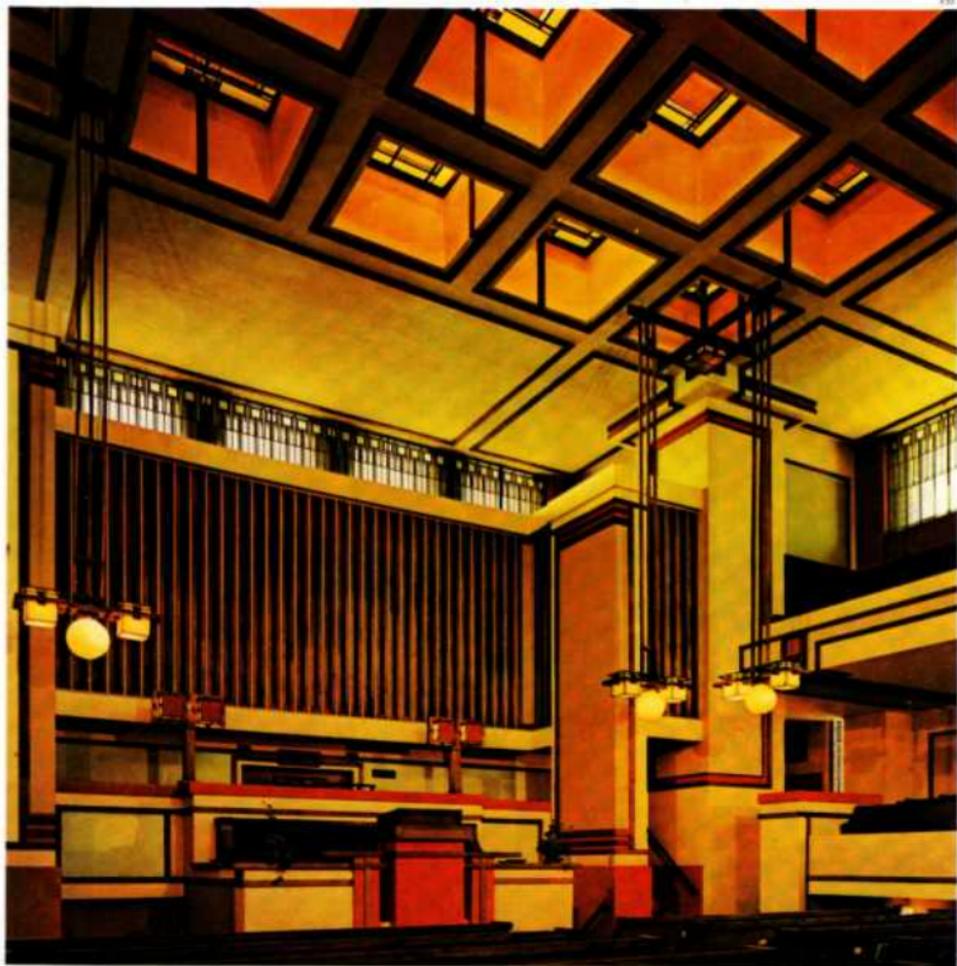
840 – L. H. SULLIVAN, *Guaranty Building*, Chicago, 1894-95; particolare della facciata.
841 – L. H. SULLIVAN, tavola XVI da " A system of Architectural ornament according with a philosophy of man's powers ", Chicago, 1924.
842 – L. H. SULLIVAN, decorazione lineare su terracotta.
843, 844 – WILL H. BRADLEY, copertine di « American Chap Book », ottobre, novembre, 1904.
* pag. 304 – THEO VAN RYSSELBERGHE, vignetta in " Histoires souveraines " di V. de l'Isle Adam, 1899, Bruxelles.
845 – SCOTSON CLARK, manifesto per « The New York Recorder », 1895.

THE
NEW YORK
RECORDER
SUNDAY
JANY 6.
1895.

VICTOR
BICYCLES
OVERMAN WHEEL Co
BOSTON NEW YORK DETROIT
DENVER SAN FRANCISCO
LOS ANGELES PORTLAND

Anche il primo WRIGHT (1869-1959), formatosi alia scuola di Sullivan, Adler, Richardson, a Chicago, non sara esente da riferimenti compositi art nouveau; lo si puo notare nei suoi lavori decoraiivi. nei suoi mobili, ma anche nelle sue prime realizzazioni architettoniche, fino *aWHoiet Imperiale* di Tokyo (1916-1922). Si tratta semprc. comunque, di riferimenti che egli traspone in termini gcometrico-lineari già personalizzati e aperti verso soluzioni in cui il motivo " or-

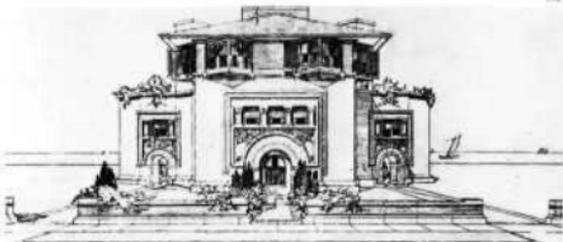
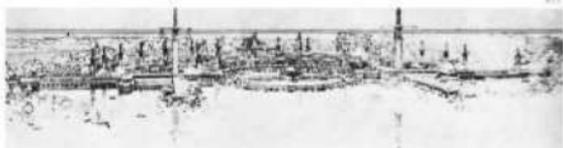
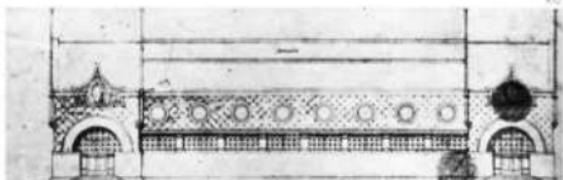
846 - W. H. BRADLEY, manifesto per " Victory Bicycles ", c. 1905.
847 - GEORGE WHARTON EDWARDS, illustrazione di " Epithalamion " di Edmund Spencer; New York, 1896.
848 - W. H. BRADLEY, copertina di « The Inland Printer », 1895.
849 - W. H. BRADLEY, copertina di « The Chap Book », c. 1895.
850 - F. LLOYD WRIGHT, *Unity Church*, Oak Park, Chicago, 1906-07; interno.

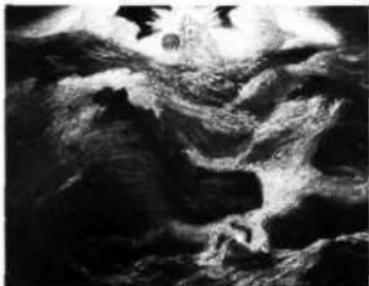
16 - Suili Unili.

851 – F. L. WRIGHT, *Hôtel Imperiale*, Tokyo, 1916-22 (distrutto); veduta del cortile.
852 – Progetto originale del 1798 per i Mozart Gardens, Chicago.
853 – F. LLOYD WRIGHT, *Wolf Lake Resort*, Illinois, progetto del 1895.
854 – F. L. WRIGHT, *Mc Afee House*, Chicago, Lago Michigan; progetto del 1894.

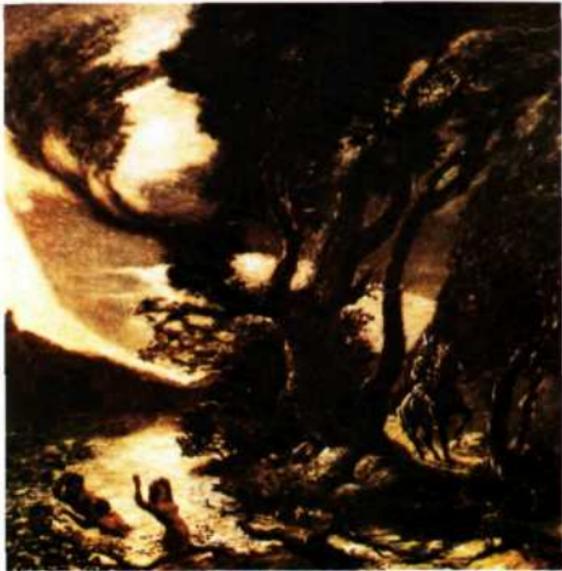
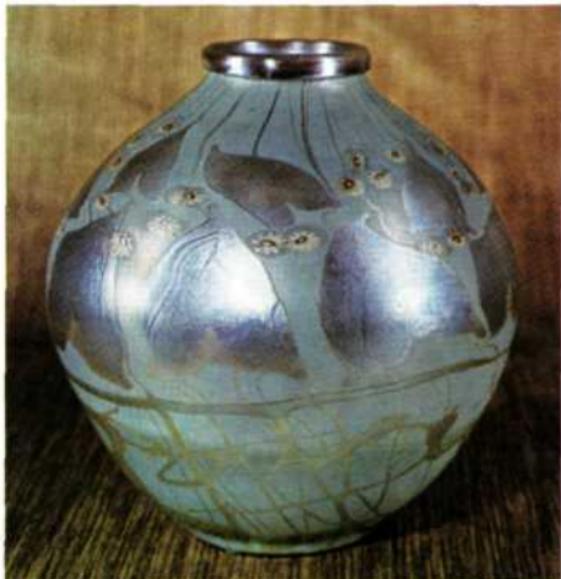
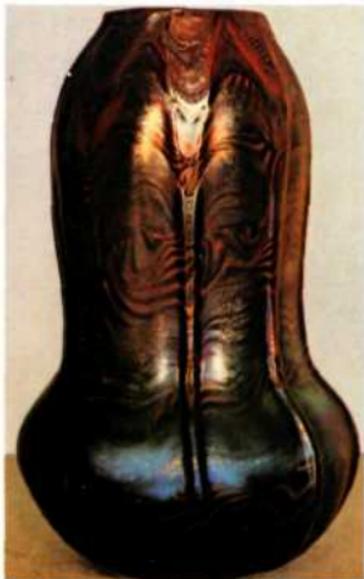
851

852

853

854

ganicistico * lineare art nouveau (con componenti orienializzanti) si trasformera in istanza ' organica \ trasferendosi da fatto decorativo, esterno, in fattore strutturale, dinamico, di articolazione spaziale.

Nel campo della pittura. un uniecedonte al Simbolismo tin de siccle lo si pud riconoscere nel romanlico ALBERT P. RYDER (1847-1917). il cui linguaggio evanescente. sfumalo. legato a temi leggendari e misteriosi, per certi aspetti vicino a quello del francese Odilon Redon. rappresenta un contributo notevole, e di grande anticipazione. a qucl linguaggio lineare art nouveau che non trovera quasi altro riscontro piltorico, negli Stati Uniti (quando, per dire, se ne tolga. con cadenze diverse, Whistler, peraltro quasi mai vissuto in America), ma che, invece, si concretizzera nel mondo oggettuale. prezioso. di Louis CONFORT TIFFANY (1848-1933). che sara il personaggio piii autorevole per quanto riguarda la lavorazione del vetro e !e arti ap-

855 – ALBERT PINKHAM RYDER, *Giona*, 1890.
856 – FRANK LLOYD WRIGHT, urna, c. 1898-99.
857 – ALBERT PINKHAM RYDER, *Il cavallo e la morte*, 1895-1910.

858 – LOUIS CONFORT TIFFANY, vaso in ' favrile glass ', anteriore al 1900.
859 – ALBERT PINKHAM RYDER, *Sigfrido e le figlie del Reno*, c. 1910.
860 – L. C. TIFFANY, *Primavera*, 1898.
861 – L. C. TIFFANY, vaso in ' favrile glass ' argentato, c. 1900.
862 – L. C. TIFFANY, piatto in rame smaltato.
863 – L. C. TIFFANY, grande vaso in verde e blu argentato, c. 1900.

plicate in genere, anche se, come si e visto, non manca in America, in questo campo, un notevole e variato apporto.

Ma 1'importanza di Tiffany, come esponente delle correnti Art Nouvcau in America, supera quella degli altri, anche perche, se pure lc sue origini artistiche si rifanno all'Europa, dopo il 1895 sara la sua opera a porsi come uno dei modelli **piu** seguiti e imitati nella stessa Europa.

Louis Confort Tiffany, prima di occuparsi di arti applicate (suo padre era il famoso gioielliere newyorkese). si dedico allo studio della pittura (fu per questo a Parigi) e aH'arredamento di ambienti. Trasformo molte ricche residenze americane con un gusto decorativo fantastioso, orientalizzante, passando da ricordi moreschi a rifcrimenti di gusto giapponese.

E noto il suo *Bella-Apartment*, a New York, di tipo geometrico-bidimensionale, dove egli inseri, peraltro. mobili di tipo composito, tra cui. gia. qualche sedia Thonet, dalle curve spiraliformi. Creo fabbriche che eseguivano i suoi oggetti (mobili, lampade, suppellettili). Si dedico poi allo studio del vetro; riusci a realizzare, come gia

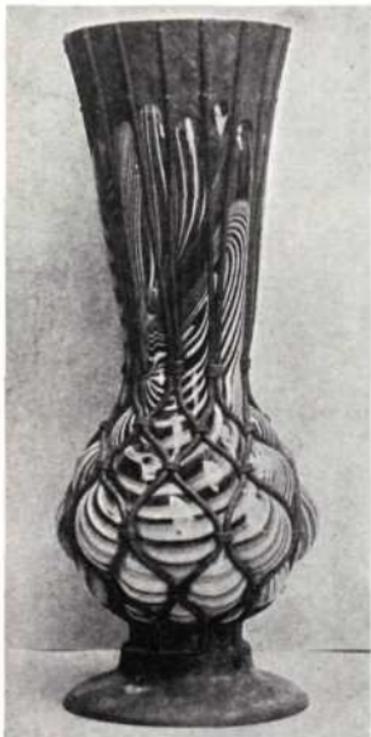
864 – L. C. TIFFANY, *casa Tiffany*, Long Spring Harbour.
865 – L. C. TIFFANY, *casa Tiffany* a Long Spring Harbour, interno.
866 – L. C. TIFFANY, vaso in ' favrile glass ' a coda di pavone.
867 – L. C. TIFFANY, serie di vasi in ' favrile glass ', dal 1895 al 1905.
868 – L. C. TIFFANY, caminetto nel " Bella Apartment ", di New York.

869 - L. C. TIFFANY, vetrata eseguita in vetro "americano", opalino, senza aggiunta di vernici o smalti; particolare.
870 - L. C. TIFFANY, caminetto nell'appartamento Tiffany, 72nd Street, New York, 1883.

John La large, un tipo di vetro opalescente. iridato, che brevetto c che uso in lastre, per fineslre, in decorazioni astratte, morbide. fluide.

PiCi tardi studio altre tecniche del vetro, creando i suoi famosi vasi in ' favrile glass' (vetro ' febbrile'. per la continua vibrazione prodotta dalle fitte linee interne, mobili, col variar della luce, con effetto di moire, come quello reso dai retini tipografici sovrapposti).

Ma i suoi vetri restano straordinari per lo svolgimento formale: ckiborati secondo una linea ascendente, serpentina. si snodano come immagini in movimento. agili, leggeri. vitalistici. 11 riferimento alia d;inza ne deriva spontaneo. La loro superficie e granulosa o liscia. oppure coperta di una patina metallizzata, come i vetri persiani e romani di scavo.

Notevoli anche le sue ceramiche, e le decorazioni in metallo, a fran-

871

872

871 – L. C. TIFFANY, vaso in metallo e 'favrile glass'.
872 – STUDIO TIFFANY, lampada da tavolo 'dragonfly', in 'favrile glass' e bronzo, c. 1900.

873 – L. C. TIFFANY, vasetto in 'favrile glass', c. 1900.
874 – L. C. TIFFANY, collana in oro, pietre e smalti.
875 – L. C. TIFFANY, vetrata "Oyster Boy", c. 1905.
876 – L. C. TIFFANY, marchio del 'favrile glass'.

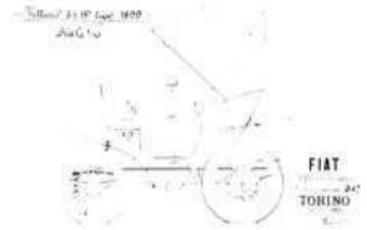
ge, a filigrana sottile. Non molti, ma ' personalizzati', come egli amava definirli. i gioielli che egli realizzo dopo il 1900 per la gioielleria lasciatagli dal padre. Piii tradizionali, neH'impostazione. che non i gioielli, ad esempio, di Lalique, si svolgono secondo geometric simmetriche. in cui si snoda una decorazione minuta, di tipo fitomorfico, di raffinata esecuzione.

673

675

674

676

VII° CONGRESSO
SOCIALISTA ITALIANO
GIUSTIZIA
SOCIALE
IMOLA - SETT.E 1902

877 e simbolo del capitolo XVII, pagg. 317-364 – A. MAJANI, Manifesto per il VII congresso del Partito Socialista Italiano, 1902.
878 – FIAT 3 1/2 HP, 1899.
879 – EDOARDO GIOIA, *Primavera* (da « The Studio », 1901).

L''esperienza italiana art nouveau assume necessariamente una posizione di minor rilievo rispetto a quella europea in generale, perche tranne che per alcune particolari manifestazioni, si tratta di un'esperienza di riporto, ritardataria, che sfocera nel ' 900' e nell'Art Deco; un 1'enomeno di adesione ad un internazionalismo di moda, anche se rispondente ad una reale necessita di superamento del realismo ottocentesco degenerato in accademia. Al confronto con quelle italiane anche molte manifestazioni ' ininori' di ' modernismo ', come gli esempi riscontrabili nei paesi dell'est Europa, rispondono ad una diversa interpretazione del ' floreale, che coincide col risveglio nazionale e favorisce il recupero di fatti decorativi folkloristici, anche per la sua stessa istanza vitalistica e di sollecitazione della libera e spontanea creativita. Cio che, d'altronde, ha in se, in partenza. la degenerazione del motivo e la sua assunzione ' spuria '. Questo in Italia e assolutamente mancato, perche e mancata una base culturale capace di recepire la necessita, sentita invece dallo stato. di crearsi un prestigio come nazione; prestigic che si manifestava anche nel prodotto da imporre sui mercati stranieri e nel modo di presentarlo; questo spiega la corsa degli stati anche piii poveri ad adeguarsi con manifestazioni dispendiose e pesanti come le grandi Eposizioni Internazionali; e anche perche un tentativo di recupero folkloristico. nella situazione italiana, avrebbe portato soltanto alia glorificazione di una situazione vernacolare (non di ' cultura ' popolare) contro la quale invece Tesigenza internazionalistica del movimento cercava giustizia. Cosi in Italia le nuove esperienze figurative, sorrctte da implicazioni ideologiche, promosse e recepite solo a livello di ambienti culturali e, di riliesso, dalla borghesia. non sh'oravano la popolazione. neppure sul piano del gusto, e non stimolavano recuperi di creativila uutoctone; che sarebbe forse stato il solo modo di trasformarle in espressioni collettivc. In Italia dunque la stagione ' liberty ' non si e presentata come spinta alia sollecitazione di valori tradizionali (rappresentati, ormai, da una trascrizione accademica e monumentalistica degli ' stili' classici). Questo tentativo era stato appena sfiorato, semmai. daH'eclettismo revivalistico, che contrapponeva, in termini, pcraltro, troppo spesso vernacolari, la dignita ' comunale'' del Medioevo agli splendori imperiali di Roma, richiesti dal nazionalismo risorgimentale e dalla ' nuova ' Italia.

D'altronde la situazione socio-economica e politica italiana era tra le piii difficili nell'Europa del momento, sia per il travaglio di dover comporre in ' unita ' nazionale espressioni tradizionalmente se non etnicamente diverse, gonfiando la piccola struttura ' militare ' piemontese a contenere uno stato unitario; sia anche perche l'ltalia. sia pure con dislivelli di regione in regione. era tra le nazioni meno sviluppate industrialmente in Europa.

D'altra parte il patto della Triplice Alleanza del 1882 aveva portato in Italia capitali tedeschi e austriaci. subito investiti in imprese industriali e nella speculazione edilizia che vide la distruzione della compagine unitaria del centro storico di Roma, a cui contribuirono. in ambigua concordia, interessi privati, politici, curiali. E a\e\a por-

880 – Marchio FIAT, 1908.
881 – Targhetta FIAT, 1903.
882 – GIUSEPPE MENGONI, *Galleria Vittorio Emanuele II*, Milano, 1863-67.

Kilo la necessita di un allineamento di gusto con le ultinie espcrienze delle Secessioni; che si affiancava, e allo stesso tempo entrava in conflilto. con la cultura letteraria, che gia si era staccata. in effetti. dal ' rcalismo '. anche se ne aveva mantenuto, modificandole. Ic istanze MK'iali, per una adesione **piu** sottile al Simbolismo europeo.

Per le arti figurative una prima adesione si manifesta nella forma/ione. a Roma, del gruppo " In Arte Libertas ", Condato da Nino Costa nel 1885 e imbevuto delle ideologic morrisiane e delle tematiche pivraffaellite; ne usciranno artisti come Giulio Aristide Sartorio. Hdoardo Gioia; e i suoi rapporti con gli artisti delle altre regioni iialianc. da Segantini a Previati. a Pellizza, a Morbelli. a De Carolis. a Chini, saranno diretti e significativi.

Anche se non riusciranno a far scattare il ' modernismo ' italiano (nella sua connotazione ' liberty', come fu definito in Italia a livello di termine comune), da una sua esteriorita e incertezza dovute a mancanza di una adeguata e generalizzata preparazione teorico-culturale. Di questo tipo sara, ad esempio, l'adesione ' liberty'' di D'Annunzio. Mentre meno ' estetizzanti' saranno le adesioni a sfondo moraleggiante e ' spiritualistico' di Fogazzaro, di Gozzano e perfino, nel senso **delta** promozione sociale. di Giacosa. Invece la versione **piu** intimista. di piu profonda cultura letteraria e poetica (con rapporti diretti coi parnassiani francesi e coi simbolisti internazionali), anche col limite di una maggiore evasivita nei confronti dellc ideologic si avra nella raffinata trascrizione poelica di un Dc Bosis, di un Onofri, di un Corazzini, nella delicata visione lirica dclla Giaconi, e nomi come quello di Dino Campana entreranno solo per inciso, quasi per assonanza, in un'area di vago riferimento art nouveau.

583 - G. ROSTER, Tepidario in ghisa e vetro nel giardino della Società Toscana di Orticultura, Firenze, 1879.
* pag. 319 - RAIMONDO D'ARONCO, schizzo di porta per l'Esposizione Internazionale di Torino del 1902.

584 - ALBERTO MARTINI, Copertina di « Poesia », di Benelli-Marinetti-Ponti, 1905.
585 - L. CAMBELLOTTI, *L'incudine e l'olivo*, manifesto per « Il divenire sociale », 1907.
** pag. 320 - A. MICHELI, disegno da « Novissima », 1901 e RAIMONDO D'ARONCO, disegno di padiglione per l'Esposizione di Torino, 1902.
586 - R. D'ARONCO, padiglione centrale all'Esposizione di Torino, 1902.
587 - R. D'ARONCO, Fontana, tomba e biblioteca a Yldiz, progetto, 1903.
588 - R. D'ARONCO, Piccola moschea nella piazza di Karakeuy a Galata, 1903.
589 - R. D'ARONCO, *schizzo di una porta*, per l'Esposizione Internazionale di Torino, 1902.

Un cenno andra fatto al teatro borghese, di istanza sociale (d;i Giacosa a Sem Benelli a Niccodemi). da un lato, al melodramma dall'altro. che trova in Puccini accenti legati al postromanticismo accanto ad estetismi floreali e orientali/zanti.

La complessa, involuta situazione di questo momento italiano e salita agli onori della storiografia artistica da pochissimi anni, e sol-

tanto per merito di studiosi italiani (non esiste trattazione generale straniera. sull'Art Nouveau, che abbia affrontato sistematicamente anche il tema italiano). Oggi siamo, in Italia, come ha dimostrato il Convegno Internazionale " Situazione degli Studi sul Liberty " dcll'ottobre '74. in piena fioritura di questi studi e un grosso pro-gctto di " Archivi del Liberty italiano" e in via di realizzazione: si recuperano documenti importanti, facendo giustizia, anche col ri-schio di peccare, talvolta, di eccesso e di sproporzione, di un lungo silenzio c di una grossa lacuna.

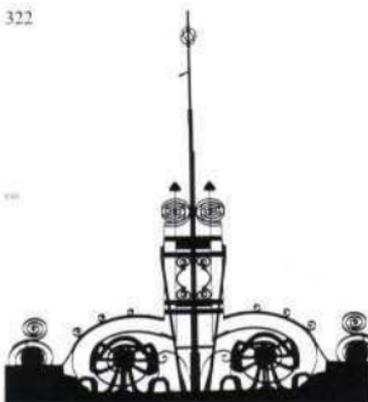
La dimensione di questo lavoro non permette di trattare esaurien-lemente I'argoment'o. Ci limiteremo ad una presentazione parziale. esiremamcnte sintetica, degli aspetti piii acquisiti della manifesta-/ione italiana, per centri di irradiazione o di confluenza. e attraverso le personality emergenti.

Da evidenziare l'importanza dei testi critici del tempo, e I'azione promozionale delle riviste, da « Arte utile », di Alfredo Melani (dal 1890), a « Arte italiana decorativa e industriale » di Boito. seppure impostata sulla difesa della tradizione; a « Emporium », dell'lstituto di Arti Grafiche di Bergamo (dal 1895); a « L'Arte aristocratica » di Vitlorio Pica, a « L'Arle decorativa moderna » (dal 1902), di Melani e Thovez, di Torino, a « II giovane artista moderno » (Torino, 1902). •*A* « L'architettura italiana » (1905); a "Italia che ride » (Bologna. 1900). che, nella sua brevissima vita, di sei numeri. fu teatro delle **piu** importanti esperienze grafiche del momento, allineate su posi-zipni di un internazionalismo laico, socialista, contrario alle mode decadenti di ispirazione prerafTaellita; all'albo « Novissima » diretlo da Edoardo De Fonseca {Milano e Roma).

Gia la citazione delle rivisle permette di cogliere la dislocazionc delle principali manifestazioni di liberty italiano: Torino, Milano. Roma, Emilia-Romagna...

Torino fu dunque il primo centro di irradiazione del Liberty; sia per quanto riguarda l'architettura che le arti applicate; non a caso vi si svolse I'Esposizione Internazionale del 1902; e in questa occa-sione che l'opera di RAIMONDO D'ARONCO (1857-1932), autore del padiglione centrale della Esposizione e di altri edifici niinori. si ma-nifesta in una nuova dimensione, che lo trova completamente libero da medievalismi romantici (ancora presenti nella *Porta Terraglia* di

Milano. da lui sistemata nel 1882). da recuperi stilistici e da eclettismi (facciata del padiglione della I Esposizione di architettura di Torino del 1890 e progetto del Ponte Maria Teresa). La sua perfetta adesionc alia linea delle Secessioni si esprime nei lavori per I'Esposizione del 1902 e per quella di Udine del 1903, con una carica vitalistica festosa, inventiva, che egli non ritrovera piii, complicandosi poi, il suo stile, atlraverso i suoi molti lavori a Costantinopoli, di componenti orientalizzanti, di nuovi eclettismi, di pesantezze "' riuscendo a legare per forza di talento i due estremi di una delle **piu** ambigue antinomie del Liberty: il frivolo e il funereo. lo stile di stazione termale e quello di cimitero " ". Argomenio, questo toccalo dalla Bossaglia. quasi determinante per ritalia.

Pure a Torino lavoro PIETRO FENOGLIO (1865-1927) di cui resta documento basilare la propria abitazione in Corso Francia (1903), tra le poche, in Italia, notevole non solo per la decorazione di facciata, ma per 1'articolazione strutturale e volumetrica. Fenoglio, dopo il '20, viste svanire tutte le speranze di rinnovamento e di soluzione dei problemi italiani. rinuncio del tutto al suo lavoro. chiudendosi in un isolamento scontroso.

890 - ALESSANDRO MAZZUCOTELLI, Pennone del kursaal di San Pellegrino Terme (opera di Squadrelli, 1901-07).
891 - E. VELATI-BELLINI, *palazzina Lauro* all'Esposizione di Torino, 1902.
892 - R. D'ARONCO, Esposizione Nazionale di Udine, 1903; Padiglione delle Arti.
893 - PIETRO FENOGLIO, *Casa Fenoglio*, Torino, 1902; particolare.

Tru gli allri architctti operanli a Torino e in tutto il Piemonte (si vedano gli studi di Mila Levi Pistoi e di Pietro Tarallo nella rivista « Piemonte») Antonio Vandone, Alfredo Premoli, Giovanni Gribodo. Annibale Rigotti, Pietro Betta, Vittorio Ballatore di Rosana. Gottardo Gussoni, E. Velati Bellini, contribuiscono a creare. a Torino, una immagine urbana tra le piii legate ai canoni del migliore

Art Nouveau europeo.

II contributo dello scultore ALLOATI per i rilievi e di ALESSANDRO MAZZUCOTELLI (1865-1938) per i ferri batluti a carattere fitomorfico. di straordinaria dinamicità espressiva, spesso contribuisce a definire plasticamente e vitalisticamente gli edifici. Mazzucotelli aveva acquistato rofficina di Defendente Oriani di Milano dal 1891 e i suoi lavori, sparsi in tutta Italia (dalle Terme di Salsomaggiore a Milano. a Torino a Busto Arsizio...) rappresenlano un apporto notcvole alia deiinizione del miglior Liberty ilaliano.

894 — GIUSEPPE SOMMARUGA, *Palazzo Castiglioni*, Milano, 1903.

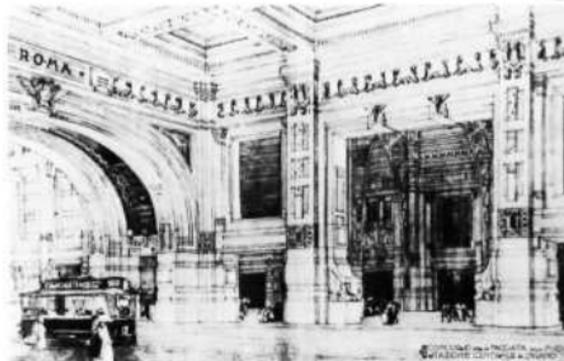
Di Premoli, **piu** legato ad un decorativismo lineare bidimensionalc citiamo la sede della FIAT a Torino in Corso Dante. II tema ' edificio industriale ' acquista particolare risalto per una sua nuova simbologia tecnologica, che in Premoli, peraltro, si mantiene in una dimensione di correttissima misura.

895

895, 896 – G. SOMMARUGA, particolari del palazzo Castiglioni, Milano, 1903.
897 – ANTONIO VANDONE, *Casa Maffei*, Torino; particolare (rilievi di Alloati, ferri battuti di Mazzucotelli).

897

Rigotti. oltre che a Torino, lavoro a Ctigliari *(Palazzo Comimale.* 1914) e a Bangkok *(Palazzo del Trono* col decoralore e ceramista toscano Galileo Chini).

896

II Liberty lombardo trova in GIUSEPPE SOMMARUGA (1867-1917) una delle espressioni più complete *(Palazzo Castiglioni,* 1903). nella trascrizione simbolica dell'impianto volumetrico, nell'uso dei material], negli elementi decorativi, dove il bugnato conferisce un significato plastico particolare alia superficie, rimandando, con estrema liberta e attualizzazione, anche ad elementi di tradizione storica, rivissuti con una grande carica espressiva.

Di lui è anche la bella *Villa Romeo* (1908), oggi Clinica Columbus. Alfredo Campanini, G. B. Bossi, Luigi Broggi. sono altri esponenti, a Milano, dell'architettura liberty. Quasi dovunque i ferri di Mazzucotelli aggiungono, neH'intrico floreale, una forte accentuazione vitalistica. A Milano lavorarono anche Sebastiano Locati e Gino Coppede, che esegui dei lavori per la Esposizione Internazionale del 1906, in occasione dell'apertura del traforo del Sempione. E in tutta la Lombardia (si pensi alia campagna di Varese, dove rultima guerra ha distrutto intere zone residenziali liberty). Da citare anche il fiorentino Ulisse Stacchini, vincitore, nel 1911-1912. del concorso per la *Stazione Centrale,* realizzata nel 1925-1931. e quello del *Ciinitera* di Monza.

Per GINO COPPEDE (1886-1927) l'interesse si sposta da Milano a Genova *(Castello Mac Kenzie,* 1890), dove lavorano anche Guzzoni *(Casts Zanelli,* 1908) che opera anche ad Alassio. Dario Carbone (progelto per il palazzo della Borsa, 1912), Giuseppe Breganle; ma 1'esperienza di Coppede si realizza più compiutamente a Roma, dove egli crea un intero quartiere eclletticamente complesso, dove un medievalismo toscano di maniera si unisce a elementi decorativi orientali dell'antico folklore europeo, del monumentalismo classico c rinascimentale. in una sintesi assurdamente spaesante, forse per qucsto non priva di un suo fascino particolare.

A Roma lavorano anche il palermitano Ernesto Basile (la cui atlività più importante si svolse, come vedremo, in Sicilia); mentre *k* sue realizzazioni romane, tra cui I'edificio di *Montecitorio,* perdono. nella variazione di scala e neli'impegno rappresentativo, il loro rapporto stilistico) e Giuseppe Sommaruga *(villa Aletli,* 1897, dove non raggiunge la carica espressiva che tocchera nelle opere milanesi).

902

903

904

898 – ULISSE STACCHINI, progetto per la stazione centrale di Milano, 1912.
899 – G. SOMMARUGA, particolare della cancellata di villa Faccanini-Romeo (Clinica Columbus), Milano, 1912-13.
900 – ERNESTO BASILE, progetto per il padiglione Florio all'Esposizione di Milano del 1906.
901 – OFFICINA CALLIGARIS, cancellata a Udine (da « Per l'Arte », n. 11, 1909).
* pag. 325 – R. D'ARONCO, progetto di padiglione per l'Esposizione di Torino del 1902.
902 – GIOVAN BATTISTA BOSSI, *Casa Galimberti* in via Malpighi, Milano, 1905 (decorazione della Ceramica Lombarda).
903-905 – GINO COPPEDÈ, particolari di edifici nel villaggio Coppedè, Roma.
906 – GIAMBATTISTA COMENCINI, atrio di *casa Piscitelli-Taeggi*, Napoli, c. 1901.
907 – ADOLFO DE CAROLIS, illustrazione per " Francesca da Rimini " di Gabriele D'Annunzio, 1902.

L'ambiente culturale bolognese fu molto aperto a istanze internazionali, con accesi accenti ideologic!, antidecadentisti (si e accennaio alia rivista « Italia che ride »). Vi lavoro l'architetto milanese PAOLO SIRONI (1858-1927) che, acquistata una tenuta agricola, tra via Costa e via Saragozza la lottizzo popolandola di villette liberty. Ma la presenza, ad un certo momento della sua attivita, di De Carolis. che affresco il palazzo del Podesta (1911-1928), apportandovi il peso

Atto V. Scena ultima.

tenuto per la falda della sopravvesta a un ferro della cateratta. Francesca, a quella vista [illegible], getta un grido acutissimo, mentre lo Sciancato si fa sopra all'adultero e lo afferra per i capelli forzandolo a risalire.

GIANCIOTTO.

Sei preso nella trappola,
ah traditore! Bene ti s'acciuffa
per queste chiome!

La donna gli s'avventa al viso minacciosa.

FRANCESCA.

Lascialo!
Lascialo! Me, me prendi! Eccomi!

Il marito lascia la presa. Paolo balza dall'altra parte della cateratta e snuda il pugnale. Lo Sciancato indietreggia, sguaina lo stocco e gli si avventa addosso con impeto terribile. Francesca in un baleno si getta tra mezzo ai due; ma, come il marito tutto si grava sopra il colpo e non può ritenerlo, ella ha il petto trapassato dal ferro, barcolla, gira su sé stessa volgendosi a Paolo che lascia cadere il pugnale e la riceve tra le braccia.

FRANCESCA morente.

Ah Paolo!

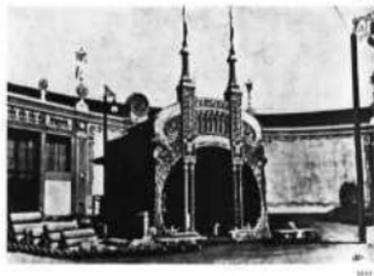
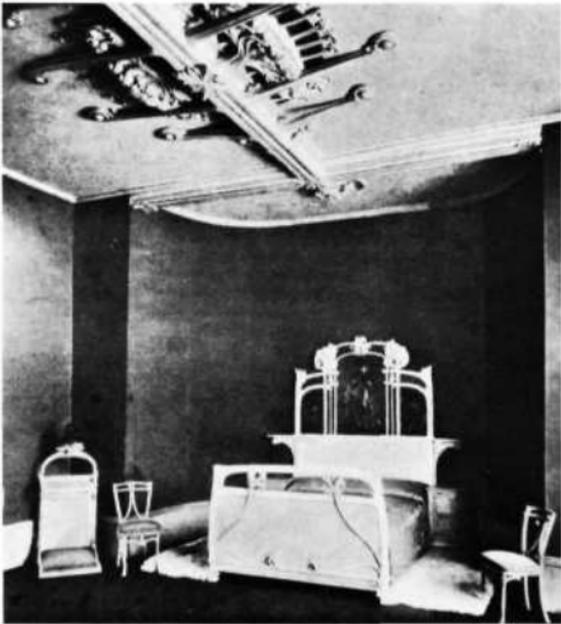
Lo Sciancato per un attimo s'arresta. Vede la donna stretta al cuore dell'amante che con le sue labbra le suggella le labbra spiranti. Folle di dolore e di furore, vibra al fianco del fratello un altro colpo mortale. I due corpi allacciati vacillano accennando di cadere; non danno un gemito; senza sciogliersi, piombano sul pavimento. Lo Sciancato si curva in silenzio, piega con pena un de' ginocchi; su l'altro spezza lo stocco sanguinoso.

.lo) suo michelangiolismo di maniera (tra i collaborator! il ratlinato, intimista pittorc e decoratore fiorentino, Giuseppe Lunardi) conuibui al rifiuto. da pane della cilta. di un'espansione miissificahi ill jlcmcnti ardiitetlonici liberty. A Bolognu hivoro. sia pure tardi. an- :he Bistolfi *{momtnwnto a Omiitcci).*

A Napoli I'ambicnlc culturale era vivace e consapevolmente ricettivo allc sollecitazioni artistico-culturali internazionali; 1'apporto critico di Vittorio Pica e di Giovanni Tesorone contribui alia spinta per la dilfusione di nuove idee, particolarmente per quanto riguardu le arti applicate. In questo clima sorgera, nel 1882, il Museo Indusiriale, con lo scopo di raccogliere le **piu** important! realizzazioni italiane e straniere del settore.

Tra gli architetti: G. B. Comencini (veneto di origine), si distinse per la raffinata e organica sistemazione di interni *(Hotel Londru,* 1899; *Hotel Santa Lucia,* 1906); Francesco De Simone *(palazzimt Velardi),* Leonardo Paterno Baldizzi *(casa Marotta),* Michele Capo *(villa Cuomo),* Gregorio Botta *{villa Pappone),* articolano plasticamente e asimmetricamente lo spazio architettonico. II nome **piu** noto c forse quello del piacentino GIULIO U. ARATA (1881-1962), autore del *palazzo Mannajuolo,* 1909; lavoro anche alle Terme di Agnano. 1919, e si distinse per la vivace, eccitata magniloquenza plastica nella modellazione esterna.

* pag. 327 - R. D'ARONCO disegno di padiglione per l'Esposizione di Torino, 1902.

908 – ERNESTO BASILE, divano della Ditta Ducrot, Palermo (da « L'Art Décoratif », 1903).
909 – TOMMASO MALERBA, chiostro della ditta Cementi armati Inserra alla seconda esposizione agricola di Catania, 1907.
910 – E. BASILE, camera da letto della Ditta Ducrot, Palermo (da « L'Arte decorativa moderna », gennaio 1903).

A Palermo l'attività modernista si incentra soprattutto nel nomc di ERNESTO BASILR (1857-1932), la cui profonda cultura c la cui conoscenza delle tradizioni siciliane, lo condurranno da un classicismo quattrocentesco al floreale, fino all'acquisizione di una libera autonomia di linguaggio e ad una interpretazione particolare del rapporlo architetlura-decorazione, che lalvolta privilegia eccessivamente la seconda, che caratterizzera soprattutto i suoi interni, da quello del *VMino Florio* (1899-1903), del *palazzo Utveggio* (1901-1903), di *villa Igea* (1899-1903), fino ai molti allestimenti espositivi. Si manifested anche nella vivace creativita espressiva degli arredi, che si definira nell'incontro con Ducrot, della cui ditta Basile diverra il designer unico, e coi pittori De Maria Bergler e Gregorietti e con lo scultore Ugo.

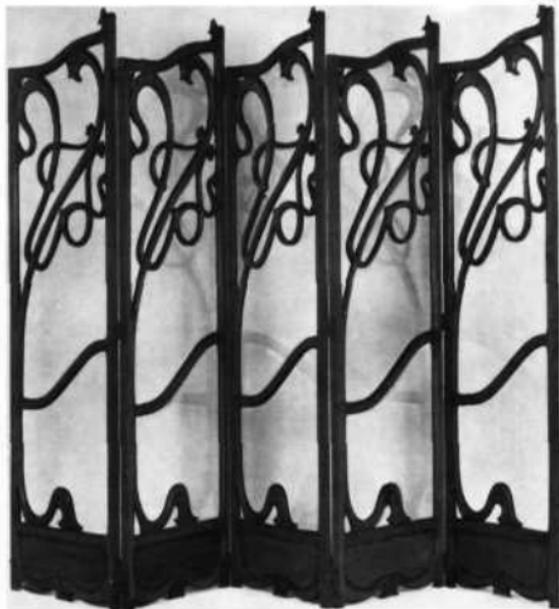
A Palermo e a Catania lavorarono anche architetti come Vincenzo Alagna, Ernesto Armò, Salvatore Benfratello, Tommaso Malerba. Francesco Fichera e Gaetano Geraci.

911 - E. BASILE, E. DE MARIA BERGLER, decorazioni nella sala di villa Igea, Palermo, 1899-1900.
912 - E. BASILE, paravento in legno e vetro della Ditta Ducrot, Palermo. Hôtel villa Igea, 1900.
913 - GIOVANNI MICHELAZZI, Villino in viale Michelangelo, Firenze, 1904; particolare (decorazioni ceramiche di GALILEO CHINI).
914 - G. MICHELAZZI, *villino Ravazzini* in via Scipione Ammirato, Firenze, 1907-08; particolare.
915 - GAETANO ORZIALI, *villa Dandia*, Lucca, 1914.

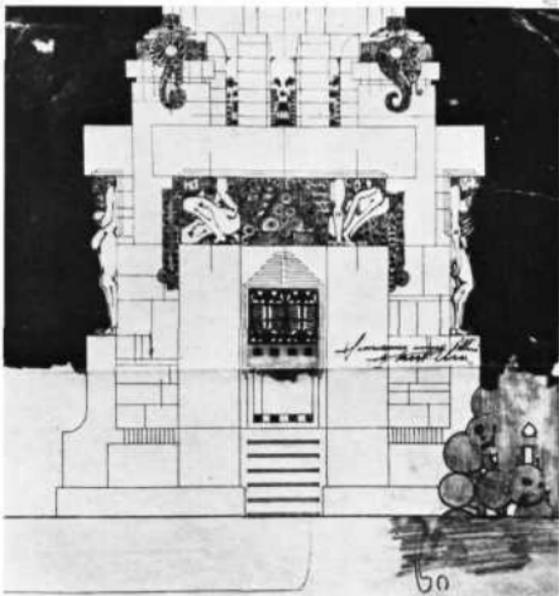
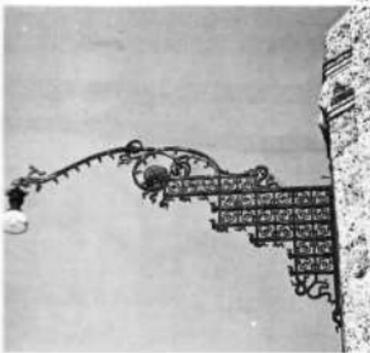
917

919

918

920

916 – G. MICHELAZZI, *villino Lampredi* in via Giano della Bella, Firenze: particolare della facciata.
917, 919 – G. MICHELAZZI, *villino Broggi-Caraceni* in via Scipione Ammirato, Firenze, 1911; scala interna ed esterno.
918 – BENVENUTO BENVENUTI, *villa sul mare*, c. 1911.
920 – G. MICHELAZZI, *magazzini Duilio «48»*, Viareggio, c. 1910.

La Toscana offriva ampio margine ad effusioni liberty nelle stazioni balneari, dove l'adesione a modi vagamente internazionali serviva come dimostrazione di prestigio e contribuiva a creare ambienti diversi da quelli consueti delle citta, quindi distensivi (come del resto le stazioni termali) e ' vacanzieri\ Percio Viareggio, Forte dei Marmi e tutta la Versilia (ma anche molte citta dell'interno, da Lucca a Pistoia) offrono molti esempi, spesso notevoli, di architettura libertv A Firenze, dove riviste come « Leonardo », « Hermes », « I] Regno », riaffermavano, in nome del ' genius loci ', di un ideale classico ampiamentc e da secoli tradito, le regole di un conformismo monumentalistico, ancorato ad una situazione di chiusura provinciale. l'affermlazione del nuovo stile sa di audacia, di avventura, di rischio. L'architetto GIOVANNI MICHELAZZI (1876-1920) e il solo che motivi culturalmentc la sua straordinaria fantasia creativa; una fantasia che gli permette di tradurre in autenticita di linguaggio una sua consapevolc meditazione di Olbrich e degli scritti di Wagner, filtrata attraverso la lezione plastico-lineare di Horta; si vedano, soprattutto, il v*illino Caraceni* di Firenze, svolto secondo una dinamica plastic;*

921 – G. MICHELAZZI, *casa-studio* in borgo Ognissanti, Firenze, 1912-13 (rilievo di Paolo Bambi).
922 – ANTONIO SANT'ELIA, studio per un edificio cimiteriale, 1911-12.

923 - LORENZO VIANI, *La Perla*, 1911.
924 - GAETANO MORETTI, lampione della centrale elettrica di Trezzo d'Adda, 1906.

tulia guidata e modulata, nell'articolazione dello spazio interno (a doppio volume attorno alia scala circolare, illuminata dal lucernario. dominato dalla ragnatela in ferro - che incastona i veiri - di un grosso ragno in posizione decentrata); articolazione resa evidente. all'esterno, nelle masse aggettanti e nella curvatura dei piani d'angolo, sottolineati dalle ceramiche di Galileo Chini, non " aggiunte '. ma connalurate all'articolarsi dei volumi, e dagli slucchi di Angiolo Vannetii. Anche la *casa-galteria* di Borgo CJgnissanti, da poco tempo a lui confermata (Carlo Cresti), uno dei pochi esempi di infiltrazionc verso il centro storico del nuovo stile, relegato. generalmente, nelle zone di recente espansione edilizia, inserita nello stretto spazio tra due edifici, evidenzia, nella tensione dinamica della facciata, la violenza del suo inserimento, nelle linee marcapiano ricurve, quasi balestre in tensione sul punlo di scattare e nelle esplosive emergenze plastiche. II fatto che, poco dopo il ritorno dalla guerra. nel '20. Michelazzi si sia ucciso. dimostra quanta delusione gli abbia creato 1'involuzione accademica e ufficializzata dall'acquisizione liberty. ormai abile strumento di potere e di speculazione. lino a far si che una trisle situazione familiare sia stata sulriciente a far ' trabiKcart; il vaso ' della sua condizione di infelicita.

Altri nomi a Firenze, per l'architettura, quelli di Adolfo Coppede. Enrico Dante Fantappie, Paolo Emilio Andre, Ugo Giusti. Tutti Tacenti parte di un gruppo artistico. di cui le figure di Michelazzi e di Chini rappresentano il fulcro, tutti di minore forza culturale. rispetlo a Michelazzi. pur nella generosa e coraggiosa volonta di rottura, e percio piu facilmente preda di proccssi involutivi.

Si aggiungano i molti casi particolari nella provincia italiana; da quello di ANTONIO SANT'ELIA (1888-1916), la cui prima produzione. dal 1905 al 1910-1911, si svolge tutta all'insegna del gusto secessionista, arricchito da una meditazione diretla sul lavoro di Olbrich, e, anche per lui, sui testi di Wagner. 11 suo successivo scatto nei modi del ' futurismo', resta una ulteriore conferma di quanto lo stesso Futurismo debba alia ' linea dinamica ' dell'Art Nouveau. II lavoro del primo Boccioni e I'entusiasmo dei futuristi per Previati ne sono una prova.

Un altro importante documento, assai **più** perspicuo di quelli lasciati dallo stesso architetto a Milano, e la *Cenirale eletlrica* di Trezzo d"Adda (1906) di GAETANO MORETTI (1860-1938), uno degli esempi piii interessanti di raffinata trascrizione composita di morfologie orientali e secessioniste arricchito anche da una sensibilita * pittorica ' nell'uso della grana policroma del materiale.

La *villa Ruggeri* di Pesaro (1902-1907) e Fespressione della volontà di un committente che riusciva ad imporre all'architetto pesarese Giuseppe Brega la sua idea di rappresentativita simbolica e le fan-

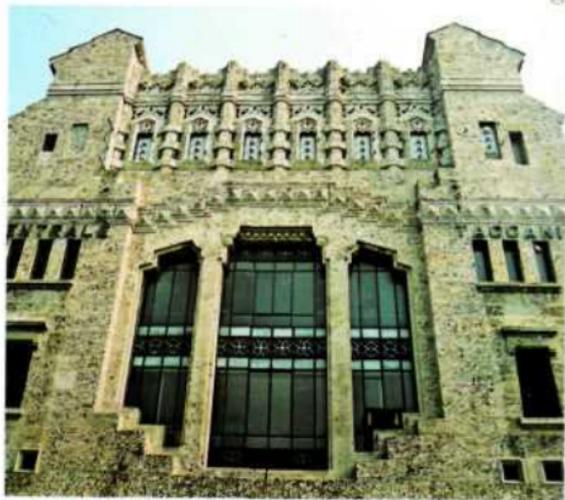
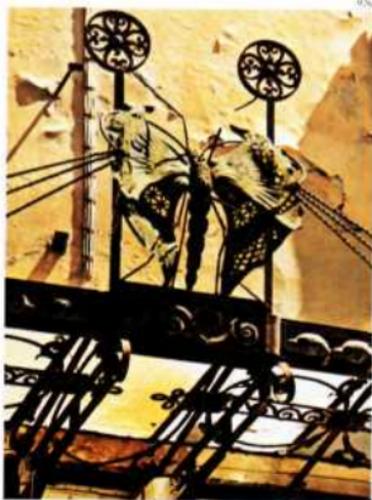
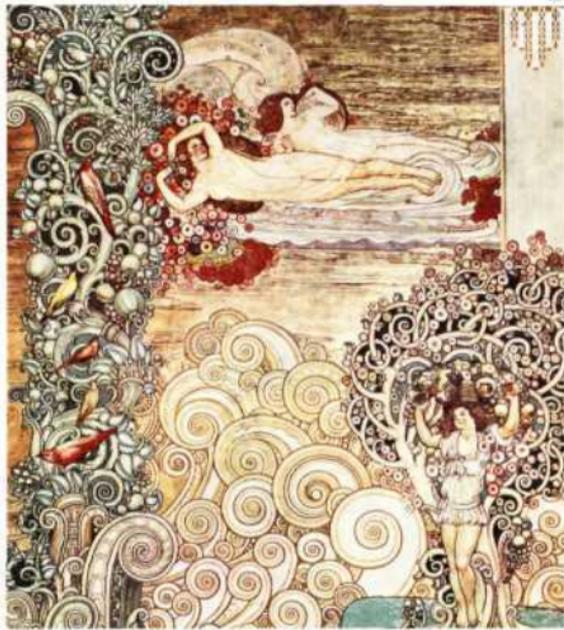
926

927

928

929

929

930

925 – G. BUFFA, G. BELTRAMI, vetrata del Kursaal di San Pellegrino Terme, 1904-07.
926 – particolare decorativo del cinema teatro di Pietrasanta.
927, 928 – GAETANO MORETTI, *Centrale elettrica* di Trezzo d'Adda, 1906.
929 – GIUSEPPE LUNARDI, progetto per la cappella in San Leonardo, Lucca, c. 1912.
930 – GALILEO CHINI, affresco nelle Terme Berzieri a Salsomaggiore, 1922.

tasiose reminiscenze dei suoi viaggi, nci quali egli cercavu moduli per la sua ditta di ceramiche; con un risultato avvincente. pur nella enfatica e carica vitalità espressiva.

A Trieste da citare I'architetto Zaninovic, esempio notevole di ricerca autonoma, isolata, fuori dalle linee ripetitive della ufficialiui. continuamenle ostacolata dalla situazione locale.

Guido Costante Sullam. nella villa a Venezia-Lido, riesce a svolgere con chiarezza espositiva le citazioni sco?zesi e austriache, e a vitalizzare il repertorio decorativo caratteristico della gratica e dellu pittura simbolista e art nouveau (come il motivo del pavone e quello floreale) neH'andamento della scala interna, nelle belle decorazioni ceramiche e nell*arioso uso del ferro dei fastigi.

Si aggiungano esempi, spesso anonimi, in tutto il Veneto; per altri esempi in Italia, abbiamo già accennato ai Cimiteri monumentali (Milano, Genova) e alle stazioni termali (Salsomaggiore, San Pellegrino, Montecatini...).

931-933 – GIUSEPPE BREGA, *villa Ruggeri*, Pesaro, 1902-07, rilievo del prospetto est; veduta di insieme; particolare decorativo.
934, 936 – GUIDO COSTANTE SULLAM, villa a Venezia-Lido; interno e particolare dall'alto.
935 – ADOLFO WILDT, *Autoritratto*, 1906-08.
* pag. 337 – R. D'ARONCO, disegno di padiglione per l'Esposizione di Torino del 1902.
937 – ADOLFO DE CAROLIS, illustrazione per la Divina Commedia (Inferno, XXII), c. 1904.
938 – GAETANO PREVIATI, *Il giorno risveglia la notte*, 1905.

932

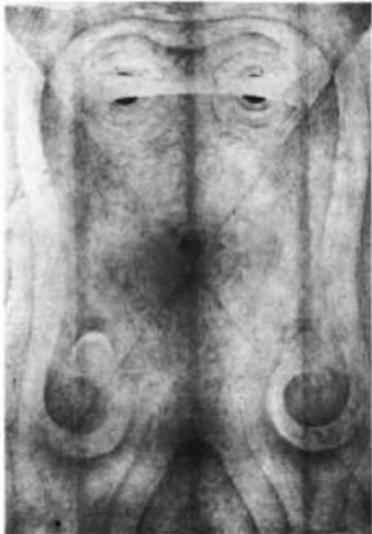
931

933

Per quanlo riguarda I'apporto italiano al rinnovamento dclle arti figurative i nomi **piu** noti sono quelli di GAETANO PREVIATI (1852-1920), di GIUSEPPE PELUZZA DA VOLPEDO (1869-1907), di GIOVANNI SI-;GANTINI (1858-1899), dell'area lombarda, ma partecipi di fermenti di diverse aree culturali, anche italiane, e soprattutto aperti ai problemi internazionali; che trovano nel Simbolismo momenti di inlenso significato: Previati nella linea mistico-simbolica; Pellizza interessato soprattutto al significato simbolico-ideale della luce e aperto a istanze ideologico-sociali di derivazione preraffaellita; Segantini in termini di allegoria mistico-letteraria. A Milano lavoro anche lo scultore ADOLFO WILUT (1868-191!), il piu ' purista * e astratto degli scultori del momento, nella sua raggclata c tesa lucidita di superfici.

NelPambito torinese i nomi di Agostino Bosia, di Mario Reviglione, di Edoardo Rubino e. per qualche tempo, del fertilissimo ' poeta della morte ", come fu definito, lo scultore LEONARDO BISTOLPI (1859-1933) e, per quanto riguarda la decorazione in ferro, del milanese Mazzucotelli, contribuiscono a dare della citta un'immagine internazionale.

A Treviso. in isolata chiusura, visse ALBERTO MARTINI (1876-1954), che elaboro un suo particolare linguaggio grafico, di un simbolismo erotico e virtuosistico, con intonazioni sadico-macabre, che ne faranno uno degli idoli dei surrealisti.

939 – GIOVANNI SEGANTINI, *Il castigo della lussuria*, 1897.
940 – G. SEGANTINI, *Le cattive madri*. 1897.
941 – PAUL KLEE, *La vergine sull'albero* (Invenzione 3), 1903.
942 – GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO, *il roveto*.

943 – ROMOLO ROMANI, *La libidine*, 1904-05.
944 – LEONARDO BISTOLFI, manifesto per l'Esposizione di Torino, 1902.
945 – DUILIO CAMBELLOTTI, illustrazione per la Divina Commedia (Paradiso, VI), c. 1904.
946 – L. BISTOLFI, *Il sogno*, tomba Erminia Cairati Vogt, Milano, Cimitero Monumentale; particolare.
947 – L. BISTOLFI, monumento a Segantini.

A Roma, attorno al gruppo " In Arte Libertas", fondato da Costa, di cui si è detto, emergeranno ARISTIDE SARTORIO (1860-1932). che, come ALBERTO DE CAROLIS (1874-1928), volgerà verso un monumentalismo estetizzante, espressione di vanaglorie ufficializzate. A parle. la figura di DUILIO CAMBELLOTTI (1876-1960), oscillante tra un antidannunzianesimo (e anti-art nouveau) di ispirazione sociale e indulgenze verso manierismi decadenti, noto soprattutto per la grafica e per le arti applicate.

946

948 - G. COSTETTI, illustrazione per la Divina Commedia (Inferno, V), c. 1904.
949 - FELICE CASORATI, *Il sogno della melagrana*, 1913.

948

947

949

Per la Toscana abbiamo gia citato il nome di GALILEO CHINI (1873-1956), che abbiamo visto assiduo collaborator di architetti (da Michelazzi a Firenze a Rigotti in Siam), soprattutto noto per l'arte ce-

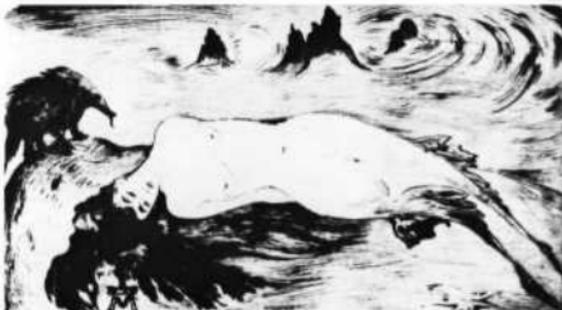
951

950 – GIULIO ARISTIDE SARTORIO, *Abisso verde*, 1900.
951 – G. A. SARTORIO, *Baccanale*, c. 1894.
952 – GALILEO CHINI, vaso in ceramica.
953 – ADOLFO DE CAROLIS, illustrazione per "Francesca da Rimini" di G. D'Annunzio, 1902.
954 – SOCIETÀ FIORENTINA DELLA CERAMICA, pannello decorativo: particolare.

952

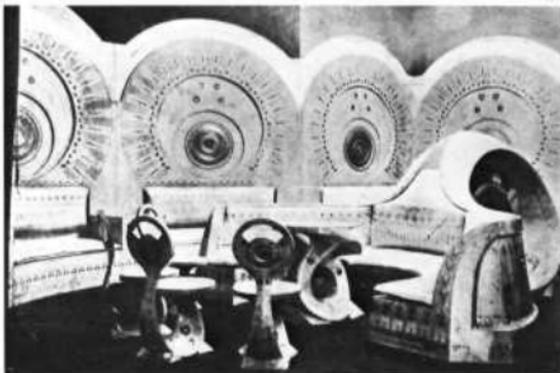
Uno cor si dimanda uno cor si dimanda

954

ramica (i suoi vasi sono tra le espressioni più notevoli del Liberty italiano, sia per la straordinaria ricchezza di elaborazioni tecniche, sia per la composita fantasiosità della decorazione orientalizzante),

per]c decora/ioni piltorichc a caratterc klimtiano eseguite per una sala dclla Biennale di Venezia del 1914 (nel 1909 aveva realizzato te decorazioni per la cupola del Salone centrale). Nell'opera pittorica il ritorno dal Siam segnava I'inizio di una involuzione naturalistica c postimpressionista di cui la sala della Biennale e tra le poche eccezioni.

A Venezia, nell'ambito di Ca' Pesaro, attorno alia figura catalizzante di Gino Rossi, peraltro pochissimo partecipe dell'area liberty nel suo lavoro, una serie di personaggi, tra i quali il raffinato VITTORIO ZECCHIN (1878-1947), che trae dalla pratica velraria il rutilanie ' corpuscolarismo' klimtiano. l'uso del colore luminoso. l'atmosfera favolosa; altra presenza e quella di Teodoro Wolf Ferrari, che.

955 – ARTURO MARTINI, *Fanciulla che adora un cespo di rose*, c. 1913.
956 – ALBERTO MARTINI, *La sirena dormiente*, 1911.
957 – CARLO BUGATTI, salotto; Esposizione di Torino, 1902.

958 - UMBERTO BOCCIONI, *Beata solitudo*, 1908.
959 - TEODORO WOLF FERRARI, vetrata, c. 1912.

da una pittura un po' cclettica. passava con sempre maggiore interesse alle arti applicate.

Da citare, a Verona, dove dal 1910 viveva Casorati (e nel suo ambito) Guido Trentini. Romolo Romani, vicino a Previati, svolgeva frattanto a Brescia un suo discorso, soprattutto grafico, di uno strano simbolismo astratteggiante.

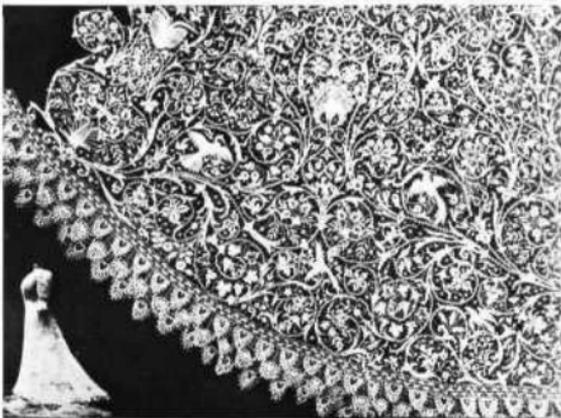
I nomi di FELICE CASORATI (1883-1963). che dal 1910, a Verona, sperimenta e medita motivi vagamente klimtiani, come mezzo di sollecitazione a ipotesi di rinnovamento (e li abbandonerà presto per l'acquisizione di una sua particolare, solenne monumentalità metafisica), di LORENZO VIANI (1882-1930), di UMBERTO BOCCIONI (1882-1916). entrano marginalmente nella sfera liberty per una loro iniziale adesione simbolista, come mezzo di rottura con la tradizione; ed evolveranno verso strade diverse, personali.

Per le arti applicate ai nomi di Chini, di Zecchin, di Wolf Ferrari. di Basile, di Mazzucotelli. si aggiungono quelli di Umberto Bellotto, veneziano, per l'arte del ferro battuto; di BENVENUTO BENVENUTI, livornese, pittore divisionista, allievo elettivo di Segantini, noto anche come decoratore; di CARLO BUGATTI (1855-1940). milanese, creatore di mobili di gusto eclettico, con motivi giapponeseggianti. caratterizzati da un elemento costante, una grande ruota in rame che unifica forme e volumi in una sfrenata fantasia decorativa: di Giacomo Cometti, torinese, di EUGENIO QUARTI (1867-1931). scoperto a Milano da Grubicy, autore di mobili e di arredamenti di grande fantasia, sovrabbondanti di motivi ornamentali e di ricamate efflorescenze asimmetriche; di Antonio Ugo, collaboratore, a Palermo, di Basile; tra i nomi delle ditte che portano avanti e diffondono i nuovi moduli decorativi l'officina Beltrami, di Milano, nota per le vetrate decorative, la ditta Calderoni, nota a Milano per l'oreficeria. la ditta Golia & C, poi Ducrot, di Palermo, che realizza i modelh di Basile, la Societa ceramica di Laveno, la Societa ceramica Richard-Ginori di Doccia, presso Firenze, la Societa fiorentina dell'Arte della ceramica, fondata da Galileo Chini, la fabbrica di mobili Girard & Cutter di Firenze, la fabbrica milanese di mobili di Carlo Zen. la piii floreale del repertorio italiano. Da ricordare anche la " Aemilia Ars ", la societa bolognese costituita da un gruppo di nobili e di ar-

960 – ALBERTO MARTINI, *Ombre*, illustrazione per i " Racconti " di Poe, 1906.
961 – ARMANDO SPADINI, illustrazione per la Divina Commedia (Purgatorio, XXX), c. 1904.
962 – VITTORIO ZECCHIN, *Mille e una notte*.
963 – GIOVANNI BOLDINI, *Ritratto di Robert de Montesquiou*, 1897.
964 – VITTORIO ZECCHIN, *Le mille e una notte*, 1914.

listi, col programma di rinnovare le arti applicate; notissimi, della sua produzione, i bei ricami flbreali e molte realizzazioni di arredi, dalle vetrate alle decorazioni in ferro, alle rilegature, ai cuoi sbal-

965 – LEOPOLDO M. METLICOVIZ, *Cabiria*, 1912.
966 – DITTA CARLO ZEN, divano con specchio, 1902 (stoffa della ditta Haas), Esposizione di Torino, 1902.
967 – AEMILIA ARS, particolare di merletto su disegno di Rubbiani e Casnova, 1905.
968 – SOCIETÀ CERAMICA ITALIANA DI LAVENO, vaso, c. 1903.
969 – SOCIETÀ CERAMICA ITALIANA RICHARD-GINORI, fioriera, esposta a Torino nel 1902.

zati, di gusto eclettico, ma sempre di grande qualità di realizzazione.
Di grande rilievo, anche in Italia, e legata alia diffusione delle nuovc fabbricazioni periodiche, la grafica editoriale e pubblicitaria, che presenta una quantità di realizzazioni di grande vitalità e vivacità

di resa e una, notevole autonomia, malgrado i riferimenti stranicri.
Tra i nomi che ci limitiamo a citare (abbiamo già fatto quelli di De Carolis e di Arturo Martini), emergono MARCELLO DUDOVICH (1878-1962), autore. tra l'altro. della pubblicità del *Uquore Strega* (1905) e del *Cordial Campari* (1913); LEOPOLDO MLTLICOVITZ (1869-1944), graphic designer della Ricordi, con Mataioni, Hohestein; PLINIO NOMELLINI (1866-1943). nolo anche come pittore postmacchiaiolo, e per un certo periodo simbolisla; ALEARDO TERZI (1870-1943), palermitanp, che realizzo molta grafica editoriale e fu tra i piii assidui collaborator! grafici di «Novissima»; LEONETTO CAPPIELLO (1875-1942), noto cartellonista, collaboratore anche, a Parigi, di varie riviste.

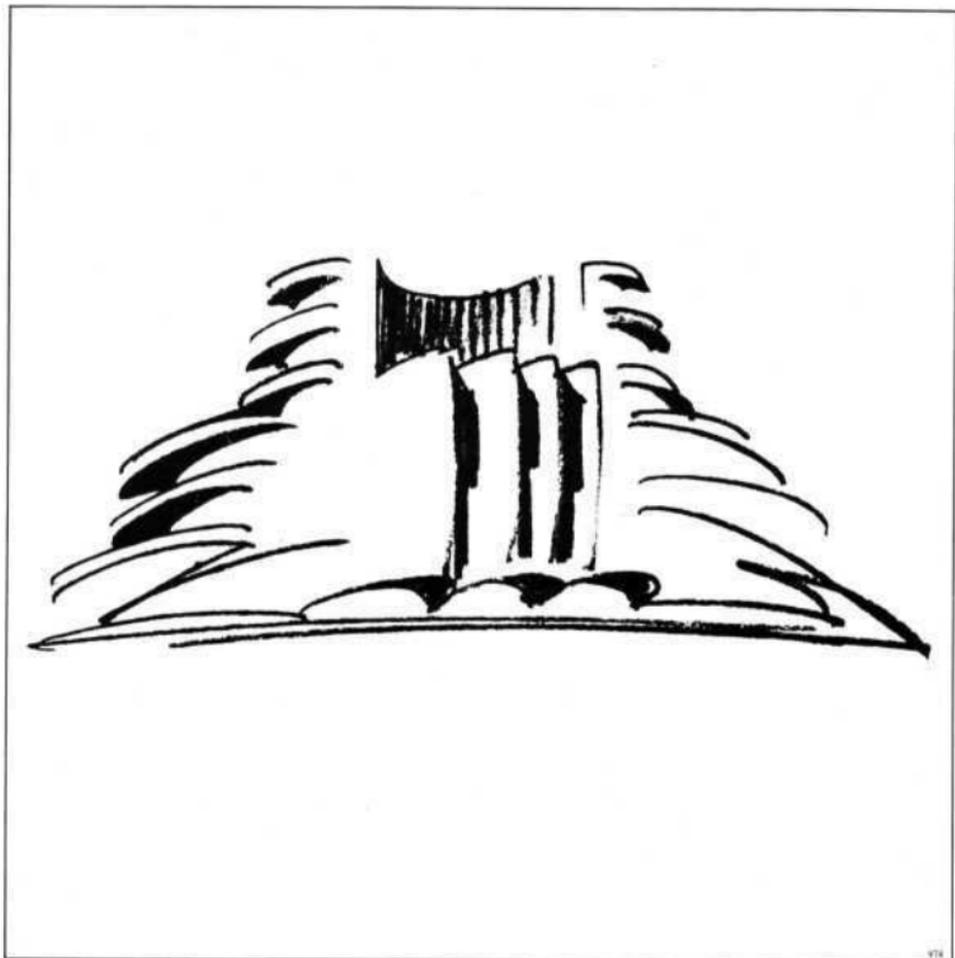
970

970 – GALILEO CHINI, decorazione in ceramica di villa Argentina, Viareggio.
971 – GIUSEPPE LUNARDI, disegno decorativo su carta, particolare, c. 1910.
972 – G. LUNARDI, *Effetto di luna*, c. 1907.
973 – Calendario della ditta Nebiolo, 1900.

971

972

DITTA NEBIOLO
& COMP.
TORINO
ANNO
DOMINI
1900
FONDERIA DI CARATTERI
FABBRICA DI MACCHINE
SOCIETÀ
INTERAMENTE VERSATO

975

Per quanto riguarda una delle angolazioni piii produttive per una revisions critica attualizzata dell'Art Nouveau, mi scmbra uiile riproporre la puntualizzazione di alcuni motivi che diano modo di trarre le conseguenze, di tirare le somme sul significato del movimento stesso, in proiezione.

A dimostrazione di come I'Art Nouveau, sia pure nella sua condizione, in fondo, minoritaria, e pure non sviluppandosi nelle accademie o nei Salons (va ricordato ancora che, fino a pochi anni fa, non solo nei manuali scolastici, ma neppure nei testi di storiografia artistica si faceva cenno al movimento), si e introdotto, attraverso 1'ambiente, dalla casa alia citta al territorio. nella vita quotidiana dell'uomo, ed e stato, comunque, la prima delle avanguardie del mondo contemporaneo; ed ha poi nutrito di se gran parte dei movimenti che gli sono venuti dietro; e. a guizzi e a ritmo alterno, la sua incidenza si e fatta sentire fino a tempi recentissimi.

976

Se nc escludono del tutto {ed c un fatto estremamente chiarificatorc) il movimento dada e, per l'appunto, il momento artistico attualc, che. non a caso, prende proprio avvio, per molti aspetti, dal dadaismo; si tratta, dunque, dei due momenti per i quali la coditicazione del concetto di * arte" (rimasta, comunque, pressoche invariata negli altri movimenti di avanguardia) e stata radicalmente scardinata, anche se dando luogo, sia pure a rovescio e con l'intento di ' s-definire ' il concetto stesso di ' arte', ad un nuovo tipo di codificazione. E poiche I'Art Nouveau si propone, come si e gia detto, come " stile ornamentale ". vorrei partire dal concetto di " ornamento ' per riuscire a cogliere i momenti in cui questo tipo di ' inquinamento ', di ' alterazione ', si insinua, diretto o mediato. ' alterando *, appunto, certi fatti, e, a sua volta, deformandosi.

E poiche si e fatto coincidere il concetto di ' ornamento ' art nouveau con la sua configurazione ' lineare ', e sulla * linea ', sulla sua deformazione e trasformazione. che vorrei analizzare, in progressione, lo svolgersi dei fatti.

977

Considerando, dunque, il percorso di quel filo sotterraneo di cui dicevo, i primi riferimenti visivi consisteranno nei mettere in luce il passaggio dall'Art Nouveau all'Espressionismo; passaggio complesso, teso, di rottura e di opposizione, ma svolto sugli stessi elementi, proprio sulia linea che, da morbida, nervosa ed elegante, si lorce. si increspa, da arcuata si fa acuta, si spezza, si avvolge in drammatici coinvolgimenti.

Per quanto riguarda la pittura basta passare da Van Gogh, come premessa (e si ricordi il rapporto gia messo in evidenza - pag. 176 -

ira il ' segno ' di Van Gogh e quello di un certo periodo di Thorn Prikker e di Van de Velde), a Munch (si e vista la forza dranimatica espressa, come ne " L'urlo " di Munch, nell'immagine di un camino di Casa Mila di Gaudi, che pure si origina dalle componenti geometriche di tanti parabolidi - pag. 194 -) per capire come il passaggio dall'Art Nouveau all'Espressionismo si coglie alFinterno del lavoro di alcuni artisti (da Kokoschka a Schiele a Munch), in cui la linea si torce, si acutizza, si rompe, in una tensione drammatica.

Per Tarchitettura si pensi, ancora, alia copertura di casa Mila (1905-1910) di Gaudi, in cui gia la superfine e ' in tensione '. quasi ottenuta su una struttura interna attorta secondo un movimento a spirale. su cui sia stata prodotta una sorta di colata lavica, come nella torre Finstein di Mendelsohn, del 1919-1923 (e come in esempi assai piii recenti di espressione plastica...).

Oppure si veda il Goethenaeum di Dornach dell'architetto-teosofo Rudolf Steiner (1925), che unisce alia tensione del blocco compatto. di carattere espressionista, la liquida sinuosita della linea art nouveau. Si osservi anche, di Poelzig, il Festpielhaus di Salisburgo (1920). in cui la curva netta, segnata da linee fitte e ritmate, si articola e si increspa; fino al teatro di Luckhardt, del '22, dove tutte le curve linean sembrano aprirsi a scatto, ad angolo acuto, da una cerniera centrale.

11 passaggio dal tardo Art Nouveau al Costruttivismo si coglie. come gia abbiamo fatto notare (pag. 154),* attraverso ta Biblioteca della Scuola d'Arte di Glasgow di Mackintosh, dove le linee gia si incrociano nettamente ad angoli retti.

Dando per scontate le diverse implicazioni ' simboliche * dei due momenti e le diverse confluenze di motivi, non si puo negare che di qui si apre la via verso Parchitettura ' razionale ".

II modificarsi della tensione della linea potrebbe esser seguito aitraverso tutti i movimenti delle avanguardie storiche e dell'arte contemporanea, dall'Espressionismo all'Espressionismo Astratto al gestualismo dell'Action Painting, dal Futurismo al De Stijl, a ceno Surrealismo.

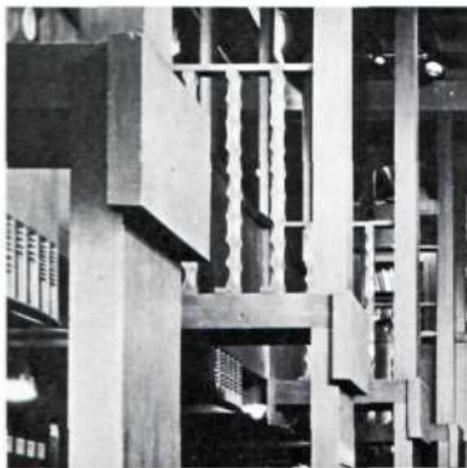
Si puo arrivare, addirittura, al gioco grafico-lineare di un settore delFArte Programmata, verso il '60, incentrato sul ritmo lineare che si dilata, si contrae, si moltiplica.

Si tratta, comunque, di un filo conduttore che resta, quasi sempre. sotterraneo, anche se avvertibile e, sia pure, ' alterante '.

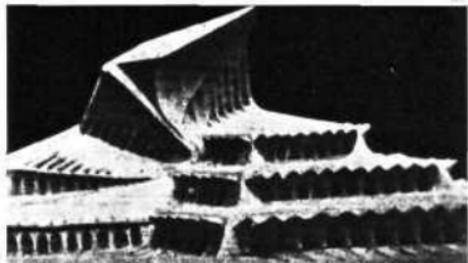
Un discorso possibile sulla piu diretta attualizzazione della poetica art noiivoau, come costituente del concetto basilare di ' design ' in senso moderno, come mezzo di integrazione sociale, porterebbe assai lontano ed implicherebbe componenti contraddittorie. su temi che esulano da questa trattazione- Basti ripetere come, per la prima volta. con l'Art Nouveau, la produzione artistica sia considerata una delle funzioni della societa.

Con tutti i rischi e i pericoli ai quali la stessa Art Nouveau non sfugge e ai quali, come sappiamo, non e sfuggita nessuna delle tendenze che si sono poste su questa base (compreso, e ne abbiamo le prove recenti, lo stesso ' design ').

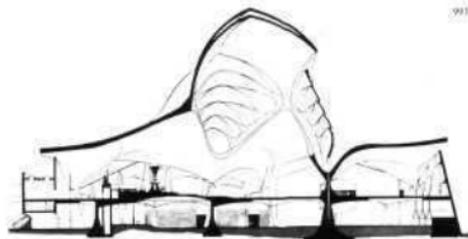
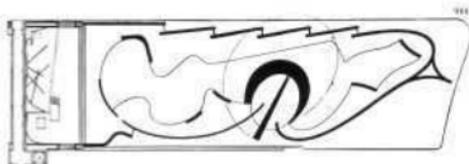
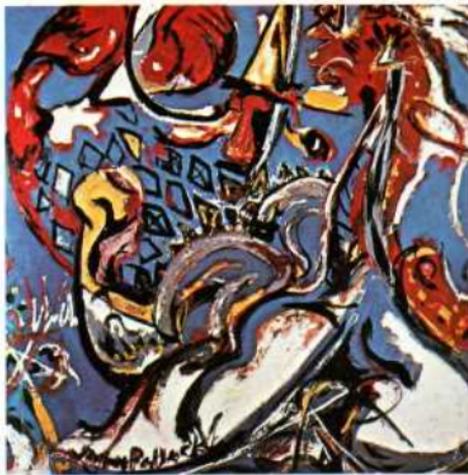
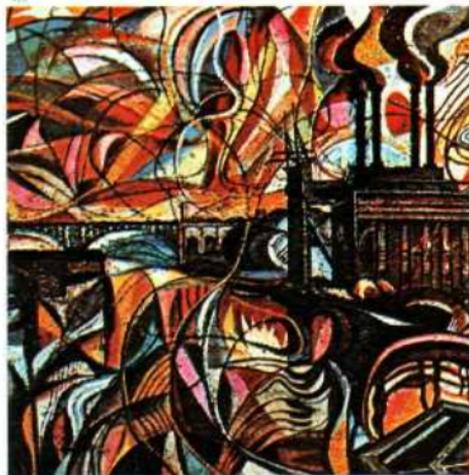
980

981

974 – e simbolo del capitolo XVIII, pagg. 352-364 – ERIK MENDELSOHN, *toccata di Back in do maggiore*, disegno, 1920.
975 – Rilievo con menadi danzanti; copia romana da un'originale di Callimaco, secolo V a. C. Esempio di ritmo a fasci di linee a ventaglio.
976 – Interno della cattedrale di Westminster, secolo XIII. Esempio di Gotico fiammeggiante con espansione di linee a fasci.
977 – GIOVAN BATTISTA PIRANESI, Incisione da " Diverse maniere di adornare i camini ", c. 1769.
978 – ANTONIO SANT'ELIA, *Centrale elettrica*, 1914. La linea vitalistica art nouveau si trasforma nella linea-forza dinamica futurista.
979 – UMBERTO BOCCIONI, *Forme nella continuità dello spazio*, 1913.
980 – CHARLES RENNIE MACKINTOSH, nodo strutturale a piani intersecati all'interno della *Biblioteca della scuola d'Arte di Glasgow*, 1907.
981 – EL LISSITSZKIJ, *Proun*, anteriore al 1924, particolare. Esempio di direzionalità lineare del Costruttivismo russo.
982 – FRANZ KUPKA, *Intorno ad un punto*, 1911-30, particolare. Trasformazione della spirale e del cerchio in dinamica ottica.

982

983 – ERIK MENDELSOHN, *Torre Einstein*, Postdam, 1919-21. La linea dinamica si è trasformata in plasticità volumetrica.
984 – HANS POELTZIG, *Festspielhaus*, progetto per Salisburgo, 1920.
985 – HANS LUCKARDT, progetto di teatro, 1922. La linea avvolgente si è trasformata in linea dinamica in tensione, a scatto.
986, 987 – RUDOLF STEINER, *Goetheanum*, Dornach, 1925-28; veduta di insieme e particolare della scala.

988, 991 – LUCIANO BALDESSARI, *padiglione Breda* alla Fiera Internazionale di *Milano, 1952. Progetto e realizzazione. Esempio di utilizzazione in architettura* della struttura lineare.
989 – PIER LUIGI NERVI, *Lanificio Gatti*, Roma, 1951-53. La visione lineare gotica si è trasformata in fatto estetico-strutturale.
990 – FREDERICK J. KIESLER, *Casa senza fine*, 1960; particolare di interno.
992 – GRUPPO B.B.P.R., *Labirinto per giochi*, X Triennale di Milano, 1954.
993 – ENRICO CASTIGLIONI, progetto di chiesa, 1957.

995

994

996

997

994 – UMBERTO BOCCIONI, studio per *Stati d'animo*, 1911: particolare.
995 – DAVID BURLIUK, *Stazione elettrica*, 1924.
996 – WASSILI KANDINSKIJ, *Fuga*, 1913: particolare.
997 – JACKSON POLLOCK, *Maschio e femmina*, 1942: particolare.

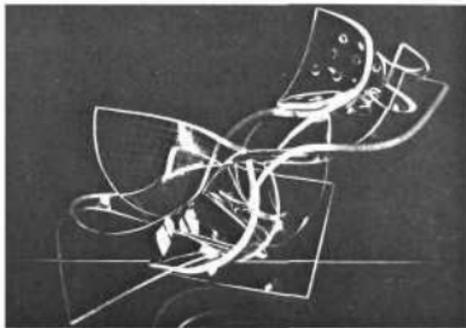
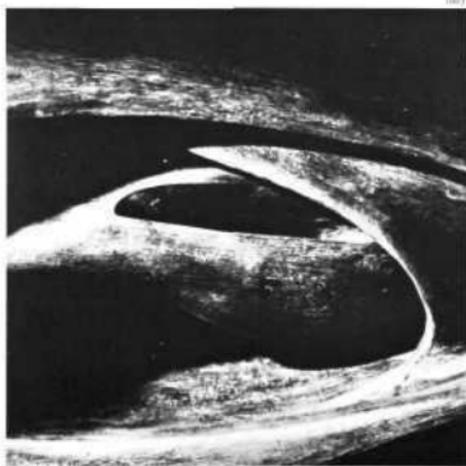
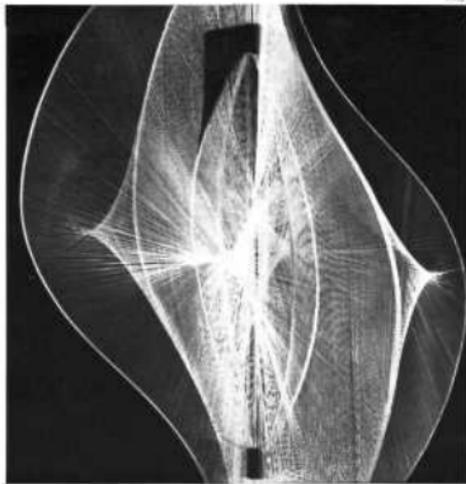
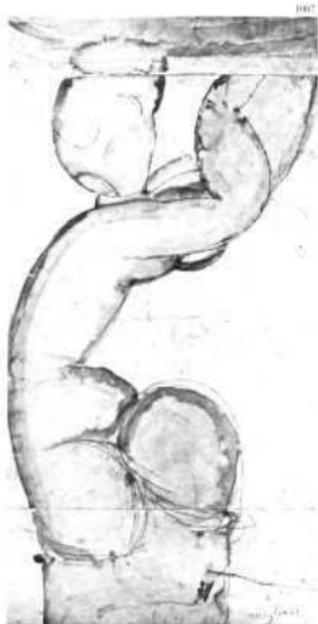
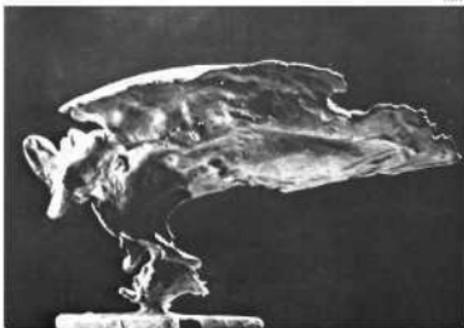
1002

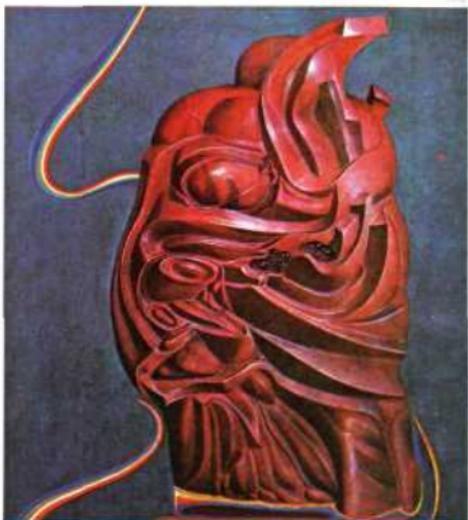
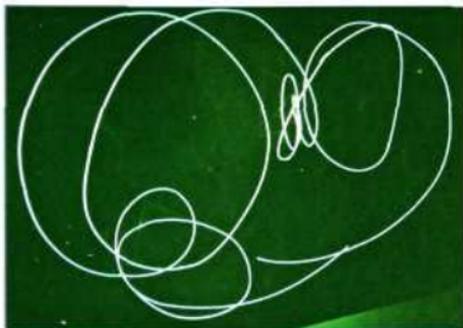
1004

1003

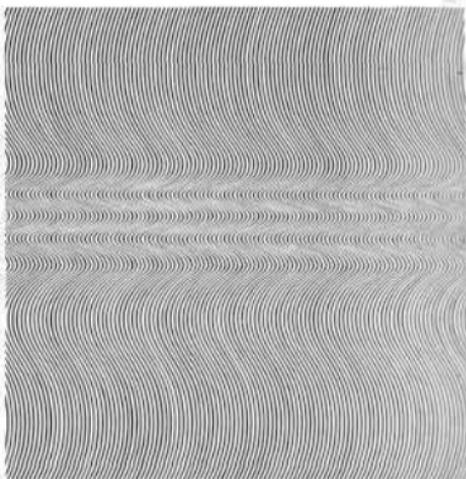
1006

1007

1008

998 – EMILIO VEDOVA, disegno, 1937.
999 – JEAN FAUTRIER, *Lo stagno dei ranocchi*, 1958; particolare. Il ' colpo di frusta ' si è trasformato in ' gesto ' dinamico.
1000 – PIET MONDRIAN, *L'albero rosso*, 1909-10; particolare.
1001 – MARC TOBEY, *Tropicalismo*, 1948; particolare.
1002 – NAUM GABO, *Costruzione lineare n. 2*, 1949; particolare. Il volume è ottenuto dalla torsione del piano formato da linee rette.
1003 – HENRY MOORE, particolare di scultura, 1952-53.
1004 – CARMELO CAPPELLO, *Involuzione nel cerchio*, 1960-71.
1005 – LASZLO MOHOLY-NAGY, *Modulatore spaziale*, scultura in plexiglas.
1006 – MAX BILL, scultura continua.
1007 – AMEDEO MODIGLIANI, *Cariatide*, 1913-14; particolare.
1008 – CONTANTIN BRANCUSI, *Mademoiselle Pogany*, 1919.
1009 – QUINTO GHERMANDI, *studio per il grande volo*, 1961.

1009

1010 – JOAN MIRÓ, *Il carnevale di Arlecchino*, 1924-25; particolare.
1011 – FRIEDRICH HUNDERTWASSER, *Sole sul Tibet*, 1959; particolare.
1012 – ERNST FUCHS, *Cherubskopf*, 1961-65.

1013 - GUSTAV KLIMT, particolare di fondo da *Ritratto di Adele Bloch-Bauer*, 1907.
1014 - LUCIO FONTANA, *Ambiente spaziale*, Triennale di Milano, 1951. Esempio di "corpuscolarismo".
1015 - LUCIO FONTANA, particolare di *Concetto spaziale*, 1952.
1016 - HANS HARTUNG, *T. 1962 - L. 33*, 1962.

1017 – BRIDGET RILEY, *Current*, 1964.
1018 – FRANCO GRIGNANI, *Tensione sperimentale*, c. 1953.

NOTE AL TESTO

1 - p. PORTOGHESI, *L'impegno delle nuove generazioni,* in " Aspetli dell'Arte contemporanea ", L'Aquila, 1963.
2 - B. ZEVI, « L'Architetiura », n. 47, settembre 1959.
3 - B. ZEVI, *L'andropausa degli architetti moderni iialiani.* in « LArchitetlura ». n. 46. agosio 1959.
4 - P. PORTOCJHESI, *op. fit.*
5 - T. w. ADOKNO, *Societa - Critica delta calarsi; patchitineritt e volgattw.* in " Teoria csteti-ca", Francoforte 1970; Torino 1975.
6 - *A.* HAUSER, // *Manierismo,* in " Storia sociale deii'Arte '", vol. I, Monaco, Torino, 1956.
7 - M. MCLUHAN. *Sfida e crollo - La nemesi delta treativita.* in " Slrumenti del comunicare ". New York, 1964; Milano, 1967.
8 - Si vedano gli interventi di G. C. ARGAN in " Atti del Convegno lnlernazionale critici e sludiosi d'arte¯\ San Marino, 1966.
9 - R. SCHMUTZLER. *Origini dell'Art Nouveau - William Blake,* in " An Nouveau '", Stoccarda, 1962; Milano, 1966.
10 - s. TSCHUDI MADSEN, *U tenderize art nouveau nella pitlura.* in " Fortuna dell"Art Nouveau '". Milano, 1967.
11 - M. LEVL PISTOI, *Implicate aslratte dell'Arl Nouteau,* in .< Comunita n, n. 134/135; novembre-dicembre, 1965.
12 - M. BORTOLOTTO, *Schdnberg. il liberty e fesoterismo.* in " XXVII maggio musicale fiorenlino - L'Espressionismo ", Firenze, 1964,
13 - F AHLERS-HESTERMAN '" Stilwende- Aufbruch der Jugend un 1900", Berlino 1941
14 - *T.* BORSI-P. PORTOGHESi, // *Imguaggio di Horta.* in " Victor Horta ". Roma, 1969.
15 - S. TSCHUDI-MASDEN, *op. Clt.*
16 - F. BORSL-P. PORTOGHESI, *La formazione.* in " Vjclor Horla ", Roma. 1969.
17 - F. BORSI-P. PORTOGHESI, *Op. cil.*
18 - catalogo " Bruxelles 1900" (a cura di F. WIRSI, R. L. DELCRUV, H. witstK-bESEDETTi. Bruxelles, 1972).
19 - F. ALISON, - Le sedie di Charles Rennie Mackintosh ", Lissone. 1973.
20 - R. MACLEOD, "Charles Rennie Maekiniosh", Middlesex, 1969.
21 - R. BARILLI, "11 Libeny ", Milano. 1966.
22 - R. BARILLI, *op. cit.*
23 - *a. c.* ARGAN, in " L/Arte moderna 1770-1970". Firenze. 1970.
24 - G. C. ARGAN, *op. cit.*
25 - R' SCHMUTZLER, *op. cit.*
26 - A. DEL GUERCIO, " Le avanguardie russe e sovietiche ", Milano, 1970.
27 - Si veda anche, su manifestazioni art nouveau in Russia C. CRESTI, *Testimonianze del " modetnismo' a Pietroburgo,* negii Alti del Convegno lnternazi'onale '* Situazione degli studi sul Liberty ", Salsomaggiore, 1974.
28 - R. JUDSON CLARK, "The Arts and Crafts Movement in America 1876-1916": catalogo dell'Esposizione, Princeton, Chicago, Renwick, 1972-1973.
29 - R. BOSSAGL1A. "II Liberty in Italia"'. Milano, 1968.

1019 – Orologio austriaco, Esposizione Internazionale di Parigi, 1900.

1019

REGESTO BIOGRAFICO E CRITICO DEGLI ARTISTI E TESTIMONIANZE CR1TICO-LETTERARIE DEL PERIODO

ENRICO ALAIN-FOURNIF.R

{La Chapelle d'Angillon, 1886 – Vaux Saint Remy, 19141. Narratore francesc.

La sua fama e soprattutto legata al romanzo " Le grand Meaulnes ", un'opera nella quale la magia della memoria opera una rara saldatura tra realtà e sogno, alla ricerca, nei lineamenti di un mondo perduto, del paese dell'amma. Cosi, ravventura siraordinaria del proiagonista col* loca 1'in[era vicenda e i suoi personaggi nel clima nervaliano di una civilissima provincia, ritrovata nella rievocazione febbrile delle inquietudini dell'adolescenza.

EDMOND AMAN-JEAN

George Seurat, *Ritratto di Aman-Jean*, 1883.

(Chevry-Cossigny, Seine el Marne, 1859 - Parigi, 1936). Pitlore francese.

Studi6 all'Ecole des Beaux Arts di Parigi sotto la guida di Lehmann e vi incontro. nel 1880, Seurat, col quale divise lo studio dal 1881 al 1888. Amico di Verlaine, si occupo anche di critica artistica e prese parte ai due primi salons dei " Rosacroce "> per il secondo dei quali preparo anche il manifesto sul tema di Dante e Beatrice, ispirato a Rossetti. Espose anche alia Secessione Viennese e al Salon d'Automne a Parigi nel 1903. Verso il 1925, con Rodin, fondava il Salon des Tuileries. Appartiene al gruppo dei pittori simbolisti francesi: fa uso di tutia la gamma dei riferimenti analogic!, psicologko-tnistici del Simbolismo.

ADOLPHE APP1A

(Ginevra. 1862 - Nyon, 1928). Scenografo svizzero.

lmportante soprattutto per i suoi contributi teorici (" La mise en scene du drame wagnerien ", 1895; " La Musique et la mise en scene ", 1899).

Imposta la scena secondo moduli nuovi, tridimensionah, atti a proiettare in termini vism i contenuti della musica; l'illuminazione diventa elemento essenziale nell'espressione scenica come nella pittura impressionista; usa una luce mobile, variabile di direzione, di intensità e di colore secondo la necessita di focalizzazione di un soggetto nel dramma; apporta nella scenogiafia il contributo essenziale della strutturazione architettonica, facendone un ekmento in se finito e determinante, di carattere estetico.

CHARLES ROBERT ASHBEE

(Isleworth, Middlesex, 1863 – Londra, 1942). Archiletto, designer, scriltore inglese.

Discepolo di William Morris, inizio la sua attivita promozionale proseguendo 1'azione di Morris, nella direzione gia aperta da Ruskin, intesa alia riqualificazione del gusto e della dignita dell'operazione artistica, particolarmente nel settore rivolto alia realizzazione architetionica e dell'arredo, degenerati a causa dello sviluppo della rivoluzione industriale, personificata, per Ruskin e Morris, e nella prima atlivila di Ashbee, nella ' macchina '. La rivalutazione dei sistemi artigianali portava, peraltro, a causa degli alti costi, ad una diffusione limitata ed elitaria, contraria, fondamentalmente, alle idee socialists e democratiche degli stessi Ruskin e Morris. Ashbee, dopo aver fatto parte del movimento di " Arls and Crafts ", fondava, nel 1888, la " Guild and School of Handicrafts ", e, subito dope la " Arts and Crafts Exhibition Society ", aprendo I'attivita del mo vi memo a lie nuove idee di collaborazione con l'attivita industriale, attraverso 1'industrial design, che avrebbero esercitato una ascendenza profonda sullo sviluppo del gusto c dei nuovi metodi di lavoro in tutta Europa. Mentre poi, ai suoi intzi, il gruppo di " Arts and Crafts", di cui era stato presidente Walter Crane, restava ancorato all'estetica preraffaellita (Crane vieto, tra I'altro. I'accesso alle esposizioni del gruppo alia scuola di Glasgow e a Mackintosh), per opera di Ashbee la nuova associazione, di cui egli fu di ret tore, si apri alle linee della ricerca architettonica verso il movimento moderno. Ashbee fu tra i primi in Europa a cogliere il signiricato deU'architeltura organica di Wright.

Nel 1904 apri la " School of Arts and Crafts ", che ebbe vita fino al 1914. Fondo anche la " Essex House Press ", per cui disegno i caratteri dei titoli. Dal 1919 al 1925 fu consigliere civico dell'Amministrazione palestinese. [I suo linguaggio architettonico si aitiene ad una limpida chiarezza di linee, che egli riesce ad innestare nella tradizione urbana della citla di Londra, che alleggerisce con una misura di gusto straordinaria; la stessa misura che caratteri/za l'elegante linearita dei suoi oggetti di design.

LEON BAKST

(Ljev Samojlovic Bakst Rosemberg. San Pietroburgo. 1967 - Parigi. 1924). Piltore. scenografo. decoratore teatiale russo,

Nato in Una famiglia numerosa, fin da bambino fu fortemente atlratio dul teatro, che fre-

quentava nascostamente, essendone allora proibito L'accesso airinfanzia- A casa, ridisegnava i costumi e le scenografie. Costretto a lasciare la casa paterna per guadagnarsi da vivere. fu per qualche tempo disegnatore di scaiole di fiammiferi. Frequento poi I'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo, che abbandono ben presto, non soddisfatto dell'impostazione accademica della didattica che vi si svolgeva. Nel 1890 conobbe il critico Alexander Benois, che contribuira fortemente alia diffusione delle idee di rinnovamento artistico in Russia, e con Diaghilev. che ieniva dalla provincia, fu tra i frequentatori della casa di Benois. Nel 1898 fu tra i fondatori del gruppo " Mir Iskusstva " (11 mondo dell'arte) e col gruppo organizzo esposizioni e pubblico una rivista. Nel 1900 Bakst inizio la sua attivita teatrale con le scenografie e i costumi per la pantomina " Le coeur de la Marquise ": nel 1906 apri una scuola frequentata anche da Chagall. Nello stesso anno prese parte, con Diaghilev, alia prima espo&izione dell'Arte russa, organizzata da Diaghilev al Salon d'Automne a Parigi. Nel 1908 era di noovo a Parigi dove Diaghilev organizzava una stagione di musica russa; fu il creatore, per questa occasione, dei manifesti. dei programmi, degli inviti.

Amedeo Modigliani, *Ritratto di Leon Bakst*, 1917.

Per Tanno seguente, con lo stesso Diaghilev, preparo la stagione dei balletti russi. a Parigi, che furono uno degli avvenimenti culturali piu importanti di questi anni e alia realizzazione dei quali parteciparono i maggiori artisti del tempo. Tra le scenografie piu note di Baksi resta quella per " Sheherazade ", di Rimsky-Kordakoff, per la quale egli preparo una cornice fissa del proscenio, ispirata all'oriente, di tipo arcaico. entro la quale le scene e tutta I'azioDe si muovono in una straordinaria vitalita coloristica. II viaggio che Bakst aveva fatto in Grecia e a Creta contribuì alla definizione della sua immagine mitica della Grecia antica. Il movimento airinterno della scena diventa, per Bakst, cosi unitario che i costumi hanno la stessa importanza della scenografia e servono a vitalizzarla con la vivacità cromatica e con la fantasia quasi folkloristica con la quale sono realizzati. Bakst disegno anche, a Parigi, figurini di moda per il sarto Paul Poiret, anticipando motivi Art Deco. Nel 1922 era di nuovo a Pietroburgo. iucaricato di curare le scenografie dei balletti per la Casa del Popolo. Tomato poi a Parigi, si divise da Diaghilev, scontento del fatto che i balletti perdevano sempre piu il sapore russo per di\enire francesi, e realizzo, invece, la scenografia e i costumi per la " Fedra " di D'Annunzio.

II suo primo biografo e Andre Levinson, che gli dedico un testo (" Storia della vita di Leon Bakst '") nel 1921.

MACKAY HUGH BA1LLIE SCOTT

(Londra, 1863-1945). Architetto e arredatore inglese.

Esponente in Inghilterra del primo Art Nouveau, è autore di numerose case e di arredamenti raffinati, di una delicata chiarezza, da ' nursery", in lnghilterra, in Germania. in Russia, contribuendo alia diffusione del gusto inglese art nouveau in Europa. Chiamato dal Granduca di Hesse a Darmstadt, dove sorgeva la nuova colonia per artisti per volonta dello stesso granduca, ne decoro il palazzo nel 1898. Si occupo anche di arti applicate e disegno stone, ricami. carte da parati.

KOSTANTIN BAL'MONT

(Vladimir, 1867 - Parigi, 1943). Poeta e traduttore russo.

L'entusiasmo per la cultura occidentale. sopratlutto per il stmbolismo francese. incise profondamente neil'opera di Bal'mont, nelle cui liriche si esalta il valore musicale della forma, la ricca modulazione delle immagini in una ritrovata pienezza del canto. Accanio alia sua \asnv sima opera di poeta, si colloca 1'altrettanto impegnato lavoro di traduttore dalle lingue occidental], soprattutto dal francese.

Gigli palustri.

Pallidi. soavemente pudichi, / si *sono aperti ne/la boscaglia paluslre i i fiori silenziim dei bianchi gigli. / e attorno a loro frusciano i giunchi.*

I fiori argentei dei bianchi gigli / crescono dal profondo abisso. / dove non briliano raggi doraii. dove I'acqua e fredda e buia.

E non li attirano passioni criminose. j non li chiamatto i tumulti: / inaccessibili agli occhi indiscreti, / essi vivono solo per se stessi.

Compresi della ferma decisione / *di vivere sognando e di innalzatsi,* / *sbocciano con superbo sfarzo j i muti fiori dei bianchi gigli.*

Si schiudono e avvizziscono impassibili. : lontano dai bent dt'gti ito/nini, j e .\bocceranno ancora. beliissimi, / e nessuno sapra di loro.

(trad. A. M. Ripellino)

ERNESTO BAS1LE

(Palermo, 1857-iy32). Arehiletto italiano.

Figlio dell"architetto Giovanni Battista Basile, autore del *Teatro Massimo* di Palermo (1875), fu uomo di vasta cultura, conoscitore profondo dell'architettura medievale e della storia artistica e urbanistica siciliana. Pure operando lontano dai centri piu vivi dell'Art Nouveau. riusci a creare alcune opere interessanti, particolarmente a partire dal 1900, anche se non evito sempre un certo eclettismo.

Dal 1877 insegno alia Scuola di Applicazione di Palermo e dal 1880 in quella di Roma, dove rimase fino al 1890. Vinceva intanto, nel 1893, il concorso per il *Palazzo del Parlumemo* e per il *Palazzo di Giuslizia.* Fu anche autore di numerosi ' villini * a Palermo e a Roma; la sua opera piu nota e *['Hotel Villa Igea* a Palermo (1898) e il progetto per 1'Esposizione nazionale di Palermo del "92. Progetto anche Je costruzioni di accesso all'Avenida de Libertao a Rio de Janeiro, e dal Governo italiano fu incaricato della realizzazione del *Monumemo* per i caduti di Calatafimi.

Autore anche delle Ville *Florio, Basile, Passim,* del *Palazzo Municipale* di Licata, del *teatro* e della *Villa Lombardo* a Canicattì. Eclettico e abbastanza pesantemente storicistico nelle opere anteriori al '900, particolarmente in quelle romane, dette la miglior prova di sè nelle opere di tipo "floreale" dei primi del secolo, nelle quali si espresse con fantasia e inventiva, e con molta libertà di invenzione.

Secondo i modi più caratteristici art nouveau, egli non si limitò all'architettura ma realizzò opere di arredo e mobili tra i migliori dell'epoca in Italia.

Ho immaginato la mia casa pensando dapprima all'ordinamento interno per la comodità dell'uso, poi alla costruzione, infine all'ornato, che deve essere la giusta conseguenza dell'ordinamento e della struttura, affatto vincolato preventivamente con preconcetti di stile o di speciali partiti estetici.

Il villino moderno ammette la casa distribuita in vari piani: un piano in parte sotterraneo per i servizi; il piano terreno sopraelevato per le sale di studio, da ricevere, da pranzo, ecc. Il primo piano per le camere da letto e i loro annessi; ammezzati per la servitù. E così è disposta la mia casa.

(in "La Casa", 1909)

CHARLES BAUDELAIRE

(Parigi, 1821-1867). Poeta francese.

L'opera poetica di Baudelaire può esser considerata la matrice da cui scaturisce tutta la poesia moderna, e non soltanto europea, sia per la tematica nuova ed influente, sia per la lezione esemplare di stile, inteso questo non come strumento meramente letterario ma come intelligenza dell'uomo e delle cose. Pertanto, ogni fenomeno e movimento estetico successivo risale inevitabilmente ad essa, e in questo diritto all'eredità bodeleriana anche l'estetica floreale può avanzare le sue pretese. Non riuscirà quindi difficile al lettore, scorrendo le "Fleurs du mal", di attingere in quelle liriche, alle fonti più genuine di altre più tarde ed elaborate fioriture.

Elevazione

Più su delle paludi, più su delle vallate, / Dei monti, delle selve, delle nubi, dei mari, / Oltre il sole e le zone degli eteri solari, / Oltre i confini estremi delle sfere stellate,
Tu, mio spirito ardito, vai con agilità, / E come un nuotatore che si bea dentro l'onda, / Allegramente solchi l'immensità profonda, / Provando una segreta e maschia voluttà.
Più in alto e ben lontano dai miasmi malati, / Sali a purificarti nell'aria superiore, / E bevi come un puro e divino liquore / Il chiaro fuoco ch'empie gli spazi immacolati.
Di là dalle tristezze, dai di di noia pieni, / Che gravan del lor peso l'esistenza brumosa, / Felice chi ha potuto con ala vigorosa / Slanciarsi verso i campi luminosi e sereni:
Chi mira i suoi pensieri, allodole festose, / Verso i cieli al mattino salir liberamente, / E sta sopra la vita, e intende pianamente / Il linguaggio dei fiori e delle mute cose.

(trad. di D. Valeri)

A. Beardsley, *Autoritratto*, 1896.

AUBREY BEARDSLEY

(Brighton, 1872 - Mentone, 1898). Grafico, poeta, scrittore inglese.

Conoscitore profondo di musica (a undici anni suonava il piano in pubblico), dopo una prima educazione artistica alla Scuola d'Arte di Brighton si avviò ad una carriera impiegatizia. Ma lo spirito inquieto, la fantasia accesa e brillante, la vivace ispirazione artistica lo portarono a dedicarsi al disegno e alla grafica, incoraggiato anche da Edward Burne-Jones. Già nel 1892-1893, a Londra, illustrava, per l'editore Dent, "La morte Darthur", di Thomas Malory, di ispirazione preraffaellita e ruskiniana.

Decisivo per l'impostazione estetica di Beardsley l'incontro con Oscar Wilde, del quale illustrò la "Salome", in una delle interpretazioni più accese, inquietanti, ricche di stimolo, di un erotismo segreto ed equivoco, dove estetismo, simbolismo, esotismo, satanismo, si combinano in una sintesi mirabile.

Già nel 1893 la rivista «The Studio» aveva dedicato il suo primo numero all'opera di Beardsley, suscitando scandalo per la giovinezza e il tipo di disegno dell'autore, ma dandogli anche immediatamente fama. Nel '94 era uscito (e Beardsley ne fu l'art director), «The Yellow Book» (che cessò le sue pubblicazioni con la fine del prestigio di Wilde, suo principal sostenitore, in seguito ad un processo e ad una condanna per omosessualità) e nel 1896 «The Savoy», una rivista per bibliofili fondata da Beardsley stesso e dallo scrittore Symons.

Beardsley è anche autore di un romanzo erotico sugli amori di Venere e Tannhäuser, "Under the Hill" (Sotto il monte), stranamente dedicato al cardinale Giulio Poldi Pezzoli ("Cardinale della Sacra Romana Chiesa, Vescovo Titolare di S. Maria in Trastevere, Arcivescovo di Ostia e Velletri, Nunzio della Santa Sede in Nicaragua e Patagonia, un padre per il povero, un riformatore della disciplina ecclesiastica, un modello di istruzione, saggezza e santità di vita... dal suo umile servitore, scrivano e pittore di cose mondane che fece questo libro"). Il romanzo fu pubblicato postumo (e purgato) nel 1904 da John Lane.

Beardsley è anche autore di una "Ballad of a Barber" (1896) di una perversione addirittura macabra. Nei suoi ultimi anni Beardsley illustrò anche Giovenale e la "Lysistrata". Sdegnoso e spregiudicato, passò nella Londra fin de siècle come una meteora. Lavorava in solitudine, in una sorta di ritiro a Felpham, nel Sussex, dove era vissuto anche Blake, a finestre chiuse e solo con luce artificiale.

Ammalato di tubercolosi, fu attratto dal mito dei paesi del sole. Nel 1898 moriva infatti a Mentone, dopo aver scritto agli amici, in un eccesso di scrupolo e in una crisi di misticismo, di distruggere i suoi disegni pornografici.

È l'esponente più vivo del primo Art Nouveau inglese.

Leon Bakst, *Alexandre Benois*, 1894.

ALF.XANDRE BENOIS

(Pietroburgo, 1870 - Pangi. I960). Slorico. criiico. illustraiore. decoraiore leairale. designer russo.

Personaggio versatile, animators di cultura. riuni altorno a se la maggior parie dei ejo\am mtdleliuaii russi del suo tempo: da Djaghilev a Kaket. da Laneeray a Roerich a Somo\- nel suo circolo culturale nacque la rivista « Mir Iskusstva <> (II Mondo dell'arte, 1898). anche se al momento della sua fondazione egli si trovava a Parigi, rivista diretta da Diaghilev. FJ ira i principal protagonisti della realizzazione del programma culturale dei Balletli russi di Duchilev. Dedito al lealro dal 1900 disegnd le scene, i cosiumi. compose il Libretto per il " Pavilion d'Armide'". il balletlo porlalo a Parigi dalla ballerina Anna Pavlova. Net 1912 Stanislatskij lei invito al Teatro d"Arte di Mosca. Dal 1926 si trasferi definitivamente in Franeia. dove continuò la sua vivace attività.

ALBAN BERG

(Vienna. 1885-1935). Compositore ausiriaco.

Allievo di Schonberg dal 1904 al 1910. c uno dei principal: esponemi dell'espressionismo musicale tedesco. Nacque dalla sua adesione al movimenlo la sua amicizia con Kokoschka. Alienberg, Kreuss. Per le sue prime composizioni adotlo 1'atonalismo. in seguito uso la dodecafonia, seguendo I'esempio di Schonberg, da cui si distinse per la maggiore emoiivita. I'espressivita piu diretta. la trasposizione in linguaggio musicale di una particolare. allucinaia concezione di vita.

Legato inizialmente al lardo romanlicismo (Wagner, Brahms) cerco poi una emancipations dalla grammatica tonalc; da questa nuova dimensione melodico-armonica nacque il " Wozzeck ". che pud esser consideralo il suo capolavoro e che esprime perfettamente il clima teso e angoscioso del suo tempo.

Foto di Sarah Bernhardt nella " Fedra " di Racine.

SARAH BERNHARDT (Henrictle-Rosine Bernard)

(Parigi, 1844-1923). Attrice francese.

Forse la piu famosa altrice del suo tempo, non tanto per le qualita di recitazione. pure interessami, quanto per la eccenÍricita che ne fece un personaggio di primo piano della societa culturale e mondana del periodo. Per lei gli artisti realizzavano opere, scrivevano lesii. fa«\ano follie. Mucha, Lalique, crearono gioielli, abiti, manifesli che li resero celebri; per lei scnuero drammi Sardou. Barbier, Moreau, Lemaitre. Secondo Bernard Shaw la sua recitazione non era " l'arte di far pensare in modo piu profondo. ma quello di Tarsi ammirare- " perche invece di " cnirare nel personaggio. si sostituiva ad esso ". II suo grande succe-sso fu " Aiglon " di Rostand, nel 1923.

PETF.R BEHRF.NS

(Amburgo. 1K61 - Vienna. 1938). Archilelto *e* designer tedesco.

Dopo aver studiato alia Scuola d'Artc di Karlsruhe fu Ira i fondatori. nel 1893. della Secessionc di Monaco: si dedic6 dapprima alia piltura. poi alia grafica editoriale e pubbliciiana o al design di oggetti d'uso. Pass6 in fine all'archilettura. Formatosi nel clima della Secession* se ne slacco a poco a poco, rifiutando il decorativismo lino ad aprire un discorso di lipo razionalista. che gia nella sua casa di Darmsiadl (1901) e ne] padiglione delle Art! Decorative all'Esposizione di Torino del 1902 si annunciava chiaramenie, pur nella permanenza di temi decoraim lineari. legati alia poetica art nouveau. II tentativo di rinnovamento si evidenziava nella tenverso varie fasi; da una soria di neoromanico (Esposizione di Oldenburg, 1905: Crematorio di Dellstern presso Hagen. 1906), per arrivare al complesso indusiriale della A.E.G. (1909) a Berlino, in cui Pintenzione simbolica si traduce in linguaggio prolorazionalisia. Per la A E G Behrens divenne designer e consulente arlistico di lutta la linea produttiva e pubblicitaria. ponendo le basi del ' lettering' e deU'immagine coordinata del design atluale. In molie opere architetloniche posteriori Behrens si accosto sempre piu ad un linguaggio espressionisia. di cm evidenzia la component romanlica (Continental-Kaulschuk und Gutlaperdrakompanie. 1912: Frankfurter Gasgesellschaft di Osthafen, 1913); memre le opere del dopogucrra denunciano I"adesione aU'architetlura di Wright.; l'edificio al Weissenhof di Stoccarda, del 1927. e del tinto coerente con le poetiche razionaliste. Nel 1922 Behrens era divenuto Direuore della Scuob di Archileitura dell'Accademia di Vienna e ncl 1936 insegno all'Accademia d'Ane di Berlino Nel suo studio si forma no Ic Cor busier. Mies van der Rohc, Gropius.

HENDRIK PtTRUS BERLAGE

(Amsterdam. IKS6 - L'Aja. 19341. Architetio *e* urbanista olandese.

Pur rimanendo legato, per cerli aspctti. a motivi revivalistici medievaleggiami. Berlage riusci a super a re I'accademismo e 1'ecleltismo del momento ponendo 1'accento su alcuni \ aloft essenziali dell'opera architettonica. tra cui I'esatla detinizione dei particolad costruttivi. il s*gnificato del piano murario come elememo di per se signiflcaiivo, anche nei suoi rapporti cromatici. la moralila coslrultiva. Tequilibrio e il rapporio Ira forme e conienuti. il tentaiivo di recupero del signifiealo sociale dell'arte: che egli persegui con un ritorno a forme semplici e all'uso dei materiali caratteristici della tradizione locale, come il mattone lasciato in vista. Il suo capolavoro e la Borsa di Amsterdam (1898-1903). svolta secondo un equilibrio perfetlo tra I'impianto volumetrico. severainente contenuto. la sensibile cromaticita delle superlici. il richiamo auieniico. non folkloristico. all'architetcura romanica. L'organicita dello svolgimento spaziak e la lievissima. piltorica decoralivita delle pareti sono I'unica concessione alie istanze an nou-

vea. Tra le opere seguenti, la Chiesa Scientista (1925-1927); il Gemeente Museum di Amsterdam (finito nel 1936) e una intensa attività di pianificazione urbanistica.

Fotografia di Leonardo Bistolfi.

LEONARDO BISTOLF]

(Casale Monferrato. 1859 – Torino, 1933). Seultorc italiano.

Studio a Milano, interessato, partitolarmente, alia scullura di Grandi *e* alia pillura lombarda. Da un verismo di maniera e da una pittura ispirala *a* Fontanesi passo. nella scultura, ad un simbolismo rappresenlalivo patetico e romanlico, che lo rese celebre come scultore funerario fino a fa s. che gli fosse atiribuito Tappellaiivo di " poela della morte ". Lavoro per mold cimiteri monumentali, realizzando immagini femminili alate, di raffinata fattura, di una dolcezza espressiva, sensuale ed erotica, nei termini di un floreale decorativo immaginifico e fantastico, che appesanti, in seguito, nei moki monumenti, il piu inieressante dei quali e forse ll *Monumento a S? antini* (1906)

Chi mi dim che non e tine quesla, chi non resteru sorpreso e soddisfalto e convinlo al tospelt,, di simiti opere. e non provera if bisogno di pensare anche inconsciameme alia mono dell'artixta che ha lavorato pazietjlefnente, che ha sapulo piegar t'oro- sminuzzarlo, plasmarlo, insomma, come si plasma la creta, come Bislolfi plasma le slirlue, prima di xcitlpirle. come Michelttngelo scolpi il famoso Most-
(L. Vicini, in « l/Artista moderno », 1912)

Thomas Phillips, *Ritratto di William Blake*.

WILLIAM BLAKE

(Londra. 1757-1827). Pitlore e poela inglese.

Di natura visionaria e immaginifica. imbevulo delle teorie esoteriche di J. Beohme, classicheggiante e romantico, decadente ed enfatico, lavoro dapprima come incisore presso van artisti, finche, nel 1783, riuni i suoi versi giovanili nel libro " Poetical Sketches " (schizzi poetici) che pubblico poi, nel 1789, in "Songs of Innocence" (Canti di innocenza), coi suoi disegni.

Nel 1792, ridotto in miseria, fu costretto ad illustrare lavori commercial] ed opere non sue, come " Nighi Toughts " (Pensieri notturni) di Joung. 1796. Pubblicava. frattanto, " Gates of Paradise " (Porte del Paradiso) e " Songs of Experience " (Canti di esperienza, 1794) nei quali si scagliava contro tutte le false leggi della moralita corrente. Nel 1799 si trasferi nel Sussex, a Felpham (dove avrebbe poi abitato anche Beardsley); qui compose " Milton " e "' Prophetic Books " (Libri profetici). Nel 1803 torno a Londra, dove dovetle ancora dedicarsi, per vivere, all"illustrazione. Convinto di avere visioni notturne di grandi spiriti, li ritraeva velocemente, come dal vero, alzando gli occhi dal foglio quasi li osservasse direttamente.

Un pittore. John Linnell, lo aiuto a superare la difficile situazione finanziaria, ed egli pote allora dedicarsi ai suoi lavori migliori, " Spiritual Portraits " (Ritraiti spiritual!}, i disegni per " The Book of Job "; dette anche inizio ai disegni per la Divina Commedia, che non termini, minato nella salute e costretto a lasciare il lavoro. Moriva nel 1827. Si era dedicato con uguale impegno alia poesia e alia pittura, nella quale si era espresso in termini allegorico-mistici. I suoi riferimenti ideali furono il Medioevo (da cui trasse la passione per il libro miniato, che fece rivivere, in maniera personale nei suoi volumi) e il carattere mistico, corale, del Medioevo stesso; il riferimento formale fu la' monumentalita michelangiolesca che tradusse, lalvolta anche goffamente, in un grarlsmo lineare, fitomorfico, bidjmensionale. La sua invenzione tecnica e 1'illuminated painting, una sorta di miniatura a stampa, che unisce il testo airillustrazione. Questa caratteristica, insieme al suo simbolismo, al misticismo, al grafismo lineare, alla visione immaginifica, sara il motivo per cui sara preso a modello dai Preraffaelliti e. attraverso questi. dal-1-Art Nouveau.

Tra le altre opere di significato allegorico " Vision of the Daughters of Albion " (Visione delle figlie di Albione). " America, a profecy " (America, una profezia, 1793). " The Book of Urizen " *{U* libro di Urizen), " Europe " (1794), " The Songs and Book of Los"" (I canti e il libro di Los), " The Book of Ahania "' (II libro di Ahania. 1795), " Job " (1797), " Milton ", " Jerusalem " (1800). in cui la poetica del ' sublime ' raggiunge il parossismo.

Le liriche di Blake, per certi aspetti vicine ai ' songs' elisabettiani. sono peraltro imbevute di romanticismo, di infantile entusiasmo, di fede assoluta, ancora una volta ' romanlica ', nei diritti dell'immaginazione.

Ignorato e considerate pazzo dai contemporanei, (nel 1811 una sua esposizione fu totalmente ignorata; le fu dedicato un solo articolo su « Examiner") fu riscoperto da Dante G. Rossetti e dai Preraffaelliti. La prima biografia su Blake, quella di Alexander Gilchrist, e del 1863; segui un testo di Swinburne (1868), scritti di Alfred J. Story (1893). di Elwin J. Ellis (1907). Le sue lettere furono raccolte nel 1906 da Frederick Tatham.

Konstantin Somov, *Ritratto di Alexander Blok*.

ALLKSANDR BLOK

(Pietroburgo, I8H0-I921). Poeta russo.

La sua voce puo essere eonsiderata la piii alta e la piii complessa della poesia russa formatasi alia scuola della cultura occidental, particolarmente del simbolismo francese. L'opera tocca sia il tema del sogno e della nvelazione attraver o la visone e Id favold (" \ *i*\ v olett notturna ". " II giardino degli usignoli"'). sia quello del mito storico (" 1 dodici '"), v uto utt v d anch'esso, nonostante l'apparente violenza realistica, piii nella progressione quasi apocal tt ca sigillata nel conclusivo simbolo mistico che non nella successione drammatica della cronaca in cut si realizza un nvolsimento della stona.

A. Böcklin,
Autoritratto con la morte che suona il violino, 1872.

ARNOLD BOCKLIN

(Basilea. 1827 - San Domenico di Fiesole. 19011. Piuore svizzero.

Dopo un corso di disegno a Basilea. da] 1841 a] 1847 studio all'Accadeinia di Dusseldorf Nel '46 era di nuovo in Svizzera e nel '47 ad Anversa e a Bruxelles. Dopo un breve soggiorno a Parigi, ne) 1848 era di nuovo a Basilea. Nel 1850, su consiglio dello storico Jacob Burckhardl. fu in Italia, a Roma, dove venne in eonlatto col poeta Paul Heyse. Durante successm viaggi a Monaco, conobbe il collezionista Schack. che gli commission*) molti lavori In Italia a piii n-prese. nel "74 e a Firenze ed enira in rapporti con Hildebrand e von Marees. In questo periodo si dedica anche a sludi sull'areonautica e progetta modelli di aerei. Dopo un breve soggiorno a Zurigo, dal 1893 è di nuovo a Firenze e acquista una villa a Fiesole.

Antecedente diretto di quella sorta di " realismo magico" che trovera la sua esatta defini?ione neila metatisica di De Chirico (non per niente discepolo ideale di Bockhn e suo grand? ammiratore), Bijcklin fa rivivere i sogni nostalgia e la parlicolare atmosfera di sogno nordici nel paesaggio italiano, che popoia di personaggi mitici. evocati con un realismo naturalistrco che contribuisce fortemente allo spaesamento ambiguo dei suoi quadn, svolti quasi ' a trompe-I'oeil\ nella minuzia dei particolari descritlivi dell'ambiente e dei personaggi irreah che egli eolloca in luoghi misieriosi, isole scoscese, boschi sacri, in un'atmosfera magica e mislenosa. Piuttosto che di simbolismo sembra piii logico parlare, per Bocklin, di • piltura analogica '. essendo i paesaggi. le immagini che li popoiano, piuitosto analogic che simboli. II colore cupo e insieme freddo. raggelalo. perlaceo, sara quello irreale dei surrealist!.

V. E. Borissov-Moussatov,
Autoritratto.

VICTOR tLPIDlhOROVITCH BOR1SSOV-MOUSSATOV

(Saratov. IK70 - Taroussa, Mosca, 1905).

Dopo essere stato allievo di Konowatov frequento la Scuola di Pittura, Scultura. Archi-tcttura di Mosca dal 1890 al 1895, e TAccademia d'Arle di Pietroburgo (1892-1893). Fu poi a Parigi nello siudio di Cormon. Dal 1903 si stabili a Podolsk, presso Mosca. Fu amico dei poeii simbolisti Brjussov e Andrei Bely. Nel 1904 ebbe una serie di esposi^ioni in Germania, oreanizzate da Cassirer. Espose anche a Parigi. dove visse per un cerlo penooo. subendo Tascendenza ili Puvis de Chavannes e dei Nabis. Passo poi ad una sintesi pittorica di carattere inirospeitivo. in lermim di idealizzazione simbolica del passato. Irasformato in mito. Ebbe molla influent sui giovani pittori simboli ti ru i

Fotografia di
E. Burne-Jones.

F.DWARD BURNE-JONE!

(Sir Edward Coley), (Birmingham. L823 - Londra, 1898). Pittore e poeta inglese.
poeta ingle e

Determinate per rorientamento della sua vita l'incontro all'Exeter College di Oxfoid ton William Morris (1852) e la sua amicizia che, con quella di Dante Gabriel Rossetti, *m-,e-*gliano in lui l'interesse per l'attività artistica, tanto che, nel 1856, abbandona l'idea di seguire *]* camera ecciesiastica e si dedica alia pittura, ncco di un bagaglio culturale complesso. piu letlerano che estetico.

Allievo di Rossetii, ne subisce Tascendenza. fino a quando, dalla conoscenza diretta delle Dpere di Botticelli e del Mantegna, che studio particoLarmente. e al rapporto di amicizia con Ruskin. dai ripensamenti sulla % poeiica del sublime \ dedusse un linguaggio Lineare piii pre-u o e per onale, legato, anche, ad una sua particolare visione plastico-dinamica. Amico di Swinburne di Pater di Whi tier fece pane della Confraternita dei PrerafTaelliti, condivideitdo ton loro I ammirazione per Blake e per 1'arte medievale. Visito la Francia con Morris. I Italia ton Ruskin (1862-1863). Si dedico anche alle arti applicate e alia decorazione ambientale. e. ton Morris, fu tra i fondatori della " Morris. Marshall & Co. "" (1800) e della " Arts and Crafu Exhibition Society" (1888). 1 suoi soggetti, compiacentemente svolti su toni cupi. di caraitere dllegonco-mistico, si ispirarono alle leggende di re Artu e dei Cavalien della Tavola Rotonda^ che egli riveste di un alone tra archeologico e neoquattrocentesco. I suoi cavalieri longilinei, hevemente ambigui, pallidi e flessuosi come efebi, le sue delicate fanciulle. costituiscono un modello per il simbolismo decadente france e.

WILL BRADLEY

(Boston, I86K Short Hill. New Jersey. 1962), Dccoratore. cartellonisla. discgnaiore. editore statunitense.

L'illustrazione del libro e la cartellonistica furono le sue attivita principali, ma egli stesso i coniiderava non solo un graphic designer ma un esponente americano del movimento di'" Arts and Crafts". Ne] 1893 aveva aperto uno studio di grafica a Chicago che lo rese ben presto famoso; nel 1896 fondo una sua stamperia editrice, la " Wayside Press ", a Springfield. Massachusetts, e in questa pubblico una rivista, « Bradley-His Book », che ebbe sette uscite, ma con la quale si propose anche di produrre *' quadri, libri, carle da parati, tappezzerie e decorazioni murali. compresi mobili ". Egli propose anche di aprire una scuola di design per le arti decorative, ma non riusci a realizzare questo progetto. Espose alia prima rassegna americana di " Arts and Crafts " a Boston, nel 1897. Nel 1900 studiava una nuova impostazione per la rivista « Ladies" Home Journal », per la quale preparo anche una serie di disegni di mobili di raffinata impostazione lineare, vicini, per certi aspetti, a quelli della Scuola di Glasgow, ma anche sensibili al 1avoro degli inglesi Voysey e Baillie-Scott e deU'americano Wright. L'interesse per rarehitenura si manifesto, in Bradley, nel disegno per tre case per la sua famiglia, una a Concord. Massachusetts (1902); le altre due a Short Hill, New Jersey verso il 1910 e il 1920. II suo disegno si distingue per un andamento lineare libero, veloce, incisivo e pieno di estro e di fantasia, vicino. talvolta, nella resa esteriore, ai modi di Beardsley.

VALERIJ BRJUSOV

(Mosca. I873-1924|. Poeta c tradultore russo.

La lezione simbolista e alk radici dell'esperienza poetica di Brjuso\ tutti impre nala di cultura occidental pur nella sua fedelta alia migliore tradizione russa. Baudelaire. Verlaine, Mallarme, Maetherlink, Werhaeren furono i maestri dai quali attinse, ollre alia duttilita dello stile, il culto della bellezza e delle sue forme sensibili. Perlanto, accanto alia sua opera originate, un posto cospicuo occupa la sua opera di traduttore e divuigatore in Russia di quei poeti i im-bolisti francesi. alia cui scuoia si era formato.

Ispirazione

L'ombra di inereale cteazioni / dondola nel Mtgno [1] come le parole delle litanie : sul muro di smalto
Marti violette / sul muro di smalio / fra sonno e veglia tracciano suoni / nel silenzio squillante
E translueidi ckioschi / nel silenzio squillante / sorgono come lustrini j dinanzi alia luna ceruieci
Spunta tin disco denudato / dinanzi alia luna cerulea. / / suoni si librano fra sonno e vegliti, t uoni mi ie:zeggiano
Misteri di increate creazioni / soavemente mi vezzeggiano. / e palpita l'ombra delle litanie / sul muro di smalio

(trad. A. M. Ripellino)

Fotografia di Duilio Cambellotti mentre dipinge l'affresco del Villino Vitale a Roma (1901-1902).

DUIL1O CAMBELLOTTI

(Roma. 1876-1960). Pinore, scullore. grafico. scenografo italiano.

Studio am applicate a Roma, al Museo di Ani Industriali. avendo come maestro il raorrmano Morani. Si dedico per gran pane della sua vita all'insegnamento e all'altivita di graphic-designer, in un continuo approfondimento di una poetica che prende avvio dall'Art Nouveau intern azionale e dalle Secession! per raggiungere una sua a mono ma semplificazione linguistica, espressione delle sue idee umanilarie, socialists di carattere didasealico, talvolta. Nel 1900 collaborava alia rivista bolognese « Italia ridens », i cui temi riproponeva a Roma nel 1902 in « Fantasio ... a cui egli collaboro con illustrazioni satiriche di carattere politico-sociale. Nel 1903 collaborava anche, contraddicendosi, a « Novissima », che portava avanti teorie estetiste. contrarie a quelle di « Italia ridens » e a quelle ostentate dallo stesso Cambellotti. Questo fa parte della continua ambivalenza del personaggio che aderisce al sindacalismo socialisla rivoluzionario «. allo stesso tempo, illustra " La Nave " di D'Annunzio. awiandosi. sempre piu, airaccondiscenden;a verso forme di trionfalismo sul tema della genialita latina. in adesione alia propaganda tascista del momento. Resta. peraUro. una delkc personalita piu auiorevoli sul piano della grafica in Italia, dei primi decenni del secolo.

D1NO CAMPANA

(Marradi, 1885 - Castel Pulci. 1932). Poetd italnno

Le figurazioni di alcuni "' Canti Orfici " non possono non neondurre *a* imnidgini emblematiche di tutto il movimento simbolista-noreale: ma 1'impeto originano da cm es v.diunscono, la furiosa corrente da cui si liberano e sfrenano, quasi un onda inintermittente di forme di creature, di col or i, le trascina in un **piu** ardente flusso vitale preservandole da ogm immobile datazione: anche quell'ombra eroica, quella scommessa col mistero della vita che parrebbe imparentarle a una temperie poetica tutta impregnata di simboli, toma ad essere 1'atiribuio ibillino di un impenoso e vergine de ldenci di xiu

La Chimera (da " Canti Orfici ")

Non so se tra roccie it luo patlido / Viso m'apparve- o sorriso Di lonlctnanze ignot? Fo^ti la china eburnea / Fronle jutgenle o giovine / Suora de la Gioconda: / O delle primavere Spetile per i tuoi mitici pallori j 0 Regina o Regina adolescent?: I Ma per il luo ignoto poema Di volutta e di dolore / Musica fanciulla esangue, / Segnato di tinea di sangue j Nel cerchio delte labbra sinuose, / Regina de la melodia: I Ma per it vergine capo / Rectino, to poeta nollurno Vegliai le uelle vivide nei pelaghi del cielo I lo per il luo dolce mistero j lo per il mo di\tnu tattturno Non so se la fiamma pallida / Fu dei capelli il vivente j Segno del suo pallon Non so se fu un dolce vapore, I Dolce sul mio dolore. / Sorriso di un volto notturno: Quardo le bianche rocce le mute fonti dei venli I EI'immobilita dei firmament! / E i gonfi rivi che lunm ptangenti E I'ombre del lavoro utnano curve la sui poggi algenti! E ancora per tcneri deli lout »i. chiare ombre correnti E a/worn ti cltiattio ti chiamo Chimera

FELICE CASORAT1

(Novara, 1883 - Torino, 1963). Pittore italiano.

Figlio di un ufficiale. trascorse la prima giovinezza tra Milano, Reggio Emilia, Sassari. Padova e Verona. Studio musica e si laured in legge nel 1907. II suo primo accostamento alia pittura awiene tra il 1902 e il 1907. attraverso la Secessions intesa come superamento del naturalismo di tipo realistico. Nel 1907 era presente alia Biennale veneziana e nel 1913 presentava a Ca' Pesaro 40 opere di chiara adesione secessionista. Nel 1915 si trasferi a Torino e divenne subito una figura di rilievo nell'avanguardia intellettuale della citta. La sua prima ricerca, di carattere cromatico-lineare, si riferisce a motivi internazionali, a Puvis de Chavennes, ai Preraffaelliti, a Von Marees e allo Jugend di tipo nordico. La sua adesione a questi motivi si svolge sempre, peraltro, sul filo della ricerca di un linguaggio personate che raggiungera la sua assolutczza dal 1919. a contatto con la pittura metafisica, che egli traspose in una straordinaria statiuta di torme, col ricorso alia tradizione quatirocentesca italiana. senza. perallro, le cadenze

nazionalistiche del ' ritorno ali'ordine' che caratterizzera it Novecento italiano.

Anche il periodo di adesione a istanze secessioniste rappresenta per Casorati un innesio di motivi art nouveau in una rimeditazione dei temi classici italiani, secondo un'intenzione astrat-la, mefafisica. di grande rigore.

Nel 1920 il periodo secessionist* di Casorati e superato. Egli si dedica, da questo momemo. alia realizzazione di un proprio mondo espressivo e allo stesso tempo al rinnovamemo della cultura artistica italiana, svolgendo, in particolare nell'ambiente torinese, una nolevole atlivita di animatore e promotore culturale.

G. Chini, *Autoritratto*, 1901.

GALILEO CHIN!

(Firenze. 1873-1954). Decoratore, ceramista, pittore italiano.

Passo dal restauro alia ceramica, aprendo, nel 1896, una piccola manifallura. Con i suoi bellissimi vasi, per i quali aveva studiato una serie di tecniche diverse, recuperando anche metodi antichi di lavorazione, si presento alle mostre internazionali di Londra (1898), di Pangi (1900). di Torino (1M2). Collaborava intanto con architetti (particolarmente con Michelazzi). per le parli decorative delle facdate e degli interni delle case. Comincid poi a dedicarsi all;: decorazione pittorica. Del 1909 sono i cartoni per la cupola della sede centrale della Biennale di Venezia. ispirati al prezioso corpuscolarismo del mosaico murale di Kliml, al quale si riferbce anche per il significato allegorico. Nel 1911 si (rasferisce in Persia, chiamato dallo Scia per la decora"lone del Palazzo del Trono progettato dall arehiletto Rigotti. Arncchito di motivi orientsliz-/-inti, aderisce allo spirito della Secessione fino al 1935. per volgere poi. nella piltura, ad un naturalismo postimpressionistico.

G1NO COPPEDE

(Firen;e. 1866 - Roma. 1927). Archiietto c decor tore Ulwno

Passa all'architettura dalla scultura e resta legato ad un interesse decorativo di vaga derivazione seces loni ta non dngiunta da revivalismi e da formalismi ecleltici medievaleggidnti e da quattrocentismi recuperati romanticamente, riflettendo le linee generali dell'architettura Haliana del primo noveeento, ehe [ende a riecheggiare in forme provinciaii i moiivi stilismi internazionall Lavoro a Genova *(Castello Mac fCenzie,* a Capo Santa Chiara, *caleito Bru c* e *palazzo Pastorino)* e a Roma, dove realizzo il *Quartiere Coppede,* presso via Po. creando un insieme che, pur nella eclettica impostazione e nell'eccesso di decorativismo, non manca di un terto fascino e di un suo colore.

SERGIO CORAZZ1N1

(Roma, 1KS6-I907). Poela italiano.

La rapida parabola deila sua vita non Lascio la sua opera, per un verso cosi inquadrata nel tempo ma anche testimone attiva di una crisi di passaggio, non la Lascio, ripetiamo, pnva di eredita fruttuose. Accanto al regisiro crepuscolare (ma di una purezza di visione e di espre&sione che il confratello Gozzano non conosce) fedele interprele del programma decadente. si colloca l'altro registro, dimesso ma intenso e ricco di vibrazioni, che chiameremo ironico-umoristico (nel senso più casto e discreto del termine) la cui eco più chiara si trasmetterà, anche se con diverse flessioni, in tanta successive poesia di Palazzeschi.

Toblach.

... E giovinezze erranti per le vie / piene di un grande sole malinconico, j portoni tmichiusi da vanzali / deserti, qualche piccola fontano / che piange un pianlo eterntimente uguale i at paware di ogni funtfrale, I un cimitero immenso, un'infitiiia I messe di croci e di torone ...

Dialogo di marionette

— Perchi, mill piicolu regina, I mi fate morire di freddo? / // re dorme: potrei quasi cantarn una canzone. I che non udrebbel Oh.fatemi j satire sul baleone! I — Mio grazioso arnica, il halcone e di cartapesta, / non ci sapporterebbe! / Volete farmi morire j senza testa? j - Oh. piccola regina. sciogliele / i lunghi capelti d'oro! j — Poela! Son vedete j che i miei capelli sono di stoppa? I — Oh. per donate! j — Cosi? j — Cosi...? j Non mi dite una parola. io monro... I—Come?per quesla sola I ragione? j — Siele ironica... Addio! / — Vi sembra? — Oh. non avele rifnpianti / per I'uttimo nostro convegno / nella foresla di cartone? / - Io non ricordo. mio / dolce amore... ye ne andate?-.. ! Per sempre? Oh, come / vorrei piungere! Ma che posso farci, I fe il mio piccolo cuore / e di legno?

EDWARD GORDON CRAIG

(Harpender. Inghilierra. IN72-I966). Regisla, scenografo, teorico teatrale inglese.

Figlio detl"altrice Ellen Terry e dell"archiletto Edward Godwin, il costrutlore della *White House* di Whistler, e considerate uno Ira i maggiori innovator! del teatro moderno per la sua tendenza alia stilizzazione della seena, portata fino alia distruzione del personaggio-attore con la sua teoria della ' supermarionetta ', con la quale mira anche ad eliminare il pariato dell'attore che diventa uno strumemo in nwno della regia. Tra le sue realizzazioni scenograficiK quella di "' Rosmersholm " di Ibsen e quella dell' " Amleto " di Shakespeare, messo in scena da Stanislawskij. Scrisse"The Art of the Theatre " (1905); "The Actor and the Uber-Marionette ". su « The Mask», 1908; "On the Art of the Theatre", 1911; "Toward a new Theaire ". 1913. La sua attività grafica lo avvicina al linearismo ornamentale art nouveau ma già lo pone, per certi aspetti, tra gli anticipatori dell'astrattismo geometrico.

Fotografia di Walter Crane.

WALTER CRANE

(Liverpool. **1845** - Londra. 1915). Pittore. grafico, illusiratorc inglesc.
Allievo, prima del padre, Thomas Crane, miniatore, poi, per tre anni dell'incisore William Linlon.ebbe mododi studiarea fondo i lavori dei Preraffaelliti, dei quali sub'i direttamente I'ascendenza. Lo studio delle incisioni giapponesi rappresento il secondo motivo ispiratore. Con Morns e Burne-Jones dette vila a] rinnovamenio delle arti decorative che precedette resplosione dell'Art Nouveau. Si occupo della progettazione grafica a tutti i livelli, dall^rte del libro. allc curie da parati, ai manifest]. Nel 1864 delle inizio all"illuslrazione di una serie di grazio imi libn-giocatlolo, per i quaii pote usare solo tre eolori.

Nel 1873 illustra " The frog prince "' (II principe rana), con effetti molto legati all influenz* delle incisioni giapponesi. lllustro anche, nel 1882, le fiabe di Grimm e una delle MluMraziom, quella per "" The goose girl " (la ragazza oca), fu ripresa da Morris per un arazzo. lllustro anche diversi libri della sorella Lucy Crane. Fu tra i fondatori della " Arts and Crafts Exhibition Society " di cui fu, per un certo periodo. direttore e che, in parte, voile mantenere troppo legata alle teorie PrerafTaellite, chiudendone 1'accesso, per le esposizioni, perfino alia Scuola di Glasgow. II suo linguaggio grafico> fortemente caratterizzato dalla linea avvolgertte, sinuosa, di carattere dtomorfico e floreale, e gia chiaramente inserito nel filone delTArt Nouveau.

E anche evidente. in lui, nella pittura di carattere allegorico, il riferimento alTarte classica italiana. E autore di vari scritti teorici. tra i quali: " The Claim of Decorative Art " (Le rivendicazioni dell'ane decorativa, 1892); " Ideals in Art. Papers of the Arts and Crafts movement"' (Ideali artistici; carteggio del movimento di Arts and Crafts. 1905): " William Morris to Whistler " (Da Morris a Whistler, 1911).

Nasica, Caricatura
// *Piacere* di D"Annunzio.

GABRIELE D'ANNUNZIO

(Pescara, 1863 - Gardone, 1938). Poeta, romanziere iuiliano.
La varieta e la ricchezza dei motivi e I'ampia cornice di cultura entro cui si sviluppa ['opera del poeia lendono a far decampare in varie direzioni il diffuso sapore floreale d'ogni sua pioduzione; sarebbe percio, nonche illusorio, anche criticamente non legittimo cercare di esaurire un'immagine del D'Annunzio in questo specifico ambito. Eppure, nella chiara filiazione da motivi esemplan di quel momento (Teredita da Huysmans). Tesplicita adesione alle aspirazioni preraffaellite non manca (" II Piacere "), anche se piultosto rivolta agli aspetti tecnico-formah di quel programma che non intesa alle propaggini spiriluaii dei suoi temi. E propno nell'opera anleriore al momento eroico del Superuomo, particolarmente nel " Poema Paradisiaco " (1893). non sari difficile cogliere immagini e toni che si collocano accanto ad analoghe esperienze esieliche. nel campo figurative, piu sottomesse allo spirito del tempo

Hortus conclusus.

... Splendon nella metnoritx i paradisi / inaccessi a cui ianima inquielii .• aspiro con un'ansia che Ju tivo / oilre i'ora, oltre I'ora fuggitiva, / ollre la luce delta sera estiva dove i fiori effondean aituk'hc segreta j virtu da' tor femtnet orn i.
i i bei penduli pomi tra la fronda / puri come la carrte verginale .. parean serbare ne la polpa bionda / sapori non terreslri a non morlale / boeca, e piu bianche nel silenzio interne le lalue guardatan la pro onda pace e sognavano indicibilmenle.

Qua! mistero dal gesto d'una grande / statua solilaria in un giardino (silenzioso al vespero TI *spande! j Su i culmini dei rigidi cipressi, / a cui le rose cingono ghirtande, / inargentasi il cielo \esperlino; / i fonli occuhi parlano omme t*
biancheggiano ne I'ombra i curvi cori / di tnarmo. ora deseru, ove s'aduna ! if enncilio degti ul Umi poeti; j tenue sulla messe alta dei fiori / passa la falce de la nuova tuna: / ne I'ombrti t fonli parlano segreti; / rare sorgon le stelle ad una ad una
un ugno con remeggio lento fende / in logo pura imagine del cielo / (desio d'urnon umunt ancor I'accende? / memoria e in tui del nuzial suo tito?) / e ffutlua nel lene soko il veto / de fanttca Tintaride, risplende / su Vacaue il lutne de I'anltco ntito ...

RAIMONDO D'ARONCO

(Gcmona, 1857 - San Remo, 1932). Architetlo iialiano.
Dal 1871 al 1874 fu in Austria, dove lavoro come muratore. Tomato in Italia si diplom6 in architeltura a Venezia. Dimostra la sua adesione alia Secessione Viennese nel *Palazzo aelfEspnsizione Internazionule* di Torino del 1902; adesione che, peraltro, egli Iraspone in termini personali con vivacita e ricchezza di imtnaginazione costruttiva, in una vjsione dinan^ica degli spazi ai-chitettonici e delle superfici murarie. Di lui notevole il lavoro svolto in Turchia, dal '96, come architetto di siato. In questo periodo egli contribui alia diffusione della visione art nouveau, che protrasse fino ad epoca razionalista.

FRATELLI DAUM (AUGUSTE, 1858-1909; ANTON1N, 1864-1930).

Industrial! vetrari, continuarono il lavoro iniziato dal padre, notaio, che, in seguito alia disfatla francese del '70 *e* al crollo finanziario, aveva acquistato una vetreria a Nancy, improvvisandosi vetraio. Furono in rapporto con Galle e contribuirono alla diffusione del nome di Nancy per 1'arte vetraria, nella quale (particolarmente Antonin) si distinsero sia per le ricerche tecniche sulla pasta vetrosa e sull'uso materico, sia per la realizzazione formale delle loro opera, che ebbero il primo riconoscimento all'Esposizione di Chicago del 1893.

ADOLFO DE BOSIS

(Ancona, 1863-1924] Pou til mi
Spirito aperto alla cultura europea, legato a Pascoli e D'Annunzio, rappresenta forse, con limpidezza e intransigenza formale, il momento squisito della poesia decadente-simboh U it liana La cura degli effclli musicali, le ricercatezze metriche, la microscopia delle immagini Ko-reali la proiezione deila vita come in un teatro naturals di preziose, emblematiche presenze co titui cono il poetico labinnto in cm rcstano irretile, come in analoghe tigurazioni pittonche la vita e i gesti della realta, raggelati, anche se teneramente. in un'immobile teona di simboh

Torbida. la notte cala

Torbida. la None cala, i con un brivido. da I'arco / del cielo. — Non odi I'ala , sua ruder I'ombra del parco?.-. / Non trema vetta ne slefo: / e I'anima perche trema?... i Una in re a \uprema l ffuisce dal muto cielo, j simile ad un tardo fiume / che tragga fra Lupe mi *\tn a ne rombo ne lume / le vile no tre nutlvive E ne la nolle ilente laluno (o il Tullo* ct *ginocchi. I da' suoi smisurali occhi / piange. inconsolabilmente*

1 Notlurm

// tramonw di flora ue magiche ghirlande lenlo t una dokt pundi malinicma pir I ora \uolano i togm ancorti nau/raghi « ell le lande...? Ma I Alma il puro grande mo bano o Nolle, implora. / Ben tu venga, o posse/tie j Nolle! L'augusta calma ,. piovi a le cose, ed elle bevan Voblio fiuenle / dal sen tuo vaslo: e I'Alma I vigili, con le stelle.

Cantano i rosignoli

... Odi! Ogni luce, ogni alito, ogni fronda / mesce una nota al numeroso coro. / A quando a quando un fremilo sonoro / scuole la pace limpida e profonda... / Trema il silenzio in suoi tintinni d'oro- Nolte, cui li astri ingemman di ghirlande / I'alto zaffiro de Volimpica urnal / a conrener I'ebrieio nolturna f allro vaso si porge, assai piu grande-.. / // mio cuore mortale. o Tacilurna! i 11 tnio cuore mortal tutli riceve / gt'in te diffusi spirit! lucenti: lea Vorlo del mio cuor, prona, con lenti st>ni. I'eterna sinbonda bete I Anima de le cose conviventi...

Folografo di Claude Debussy con la figlia Claudette.

CLAUDE DEBUSSY

(Saint-Germain-en-Laye. 1862 - Parigi, 1918). Compositore francese.
Importante per lui la profonda conoscenza della musica russa, di quella orientate, del mondo musicale antico (soprattulto dei clavicembalisti e di Rameau) e di Wagner. In continuo rapporlo con la culiura del tempo, musico poemi di Baudelaire, Verlaine, Mallarme. frequenid i pittori impressionisti e postimpressionisti, conobbe Gide, Whistler. Fu assai vicino ai Preraffaelliti (musico anche " The blessed Damozel " di Rossetli) e soprattutto al teatro di Meeterlinck. (" Pelleas et Melisande "). Sia il dramma wagneriano che la Iradizione musicale russa perderanno, in Debussy, le scorie di romanticismo e di realismo, riacquistando, nella continua ricerca di " primftivismo '. una maggiore aderenza alia realta e alia natura, nel fascino delle sue riscoperte font! di originalita e di mistero.

L'arabesco musicale, o, piuttosto, ilprincipio deH'ornamento. e la base di tulle le forme d'arie. (in « La Revue Blanche ... 1901)

10 sogno poemi... in cui i personaggi non disculono, ma subiscono la vita e il desiino ' C Debussy).

£ il mare e il suo rilmo mmimerevoie, poi, tra le onde argemale di lima, si ode e pa: «i *il suono misterioso delle Sirene (C. Debussy, sullopera* *\rene I*

Fu per me un piacere in/ormarla: che Chopin, nonche essere fuori moda. era il mwmsla preferito di Debusn
— To', e divertente, — mi disse la nuora con un fine sorriso, quasi fosse stalo quello un paradosso laneialo dall'aulore del Pelleas. Cio nandimeno era ormai cosa certa ch'ella d'ora in nanzi non avrebbe ascoltato Chopin che con rispetlo, e anzi con piacere
(M. Proust, " Da Sodoma a Gomorra ", 1921. irad. E. Giolitti)

ADOLFO DE CAROL1S

(Montefiore dell'Aso, 1874 - Roma, 1928). Pittore, incisore. xilografo italiano.
Inizio i suoi studi artistici a Bologna e si trasferi a Roma, dove studio al Liceo Anistico Industriale e dove, in seguito, entro a far parte del gruppo " In arte libertas " fondato da Claudio Costa e ispirato agli ideali di ritorno alia tradizione dei Preraffaelliti.
Oscillo tra un decorativismo floreale. di un linearismo intricato e baroccheggiante. e un realismo postimpressionista e macchiaiolo, con pesanti michelangiolismi di maniera. Tra le opere migliori le illustrazioni in xilografia per " La figlia di Jorio " e " *Le* Laudi " di D'Annunzio. Mentre una serie di grandi affreschi a Pisa, Arezzo. Bologna (1908-1928). denotano un accademismo abbastanza deteriore.

Fotografia di Georges De Feure.

GEORGES DE FEURE (Georges Joseph van Sluijters).

(Parigi, 1868-1943). Pittore francese.
11 padre, olandese, fu architetto a Parigi, dove egli fu allievo di Cheret. Lavoro. tra laltro. alle decorazioni del Cabaret Le Chat Noir. Collaborators di molte riviste e autore di mani-

festi, litografie, di illuslraziom bibliograiiche. Fu anche pittore e acquerellista. La sua lspirazione simbolista e la figura femminile. nelle sue componenti erotico-sadiche in una garbaia, allusiva simbologia floreale.

WILLIAM DEGOUVE DE NUNQUES

(Montherme, 1867 - Slavelot. 19351. Piltore belga.

Di famiglia nobile. di vasta culiura, si avvia allo studio della musica; passa poi allo studio della piltura. da autodidatta. Amico di letterati e di poeti sposo, nel 1894. la cognaia di Verhaeren. Immerso in una sua visione magico-onirica della realta, riportera dai suoi viaggi immagini trasfigurate delle Baleari e. da un suo soggiorno a Blaricum, dal 1915 al 1919, dedurra una visione immaginifica. ricca di orientalismi, del Bramante e delle Ardenne.

Foiografia di Jean Delnille.

JEAN DELVILLE

(Louain, 1867 - Forest-lez-Bruxelles. 1953). Piltore, scrittore. animatore culturale belga.

lmbevuto di teorie esoteriche, seguace di Peladan, sia nelia sua aitivita letleraria che in quella pittorica, per la quale si assimila completamente alla cultura simbolista, svolse una vivace azione di rigenerazione morale della socieia, il cui disordine etico egli vede rappresentato nello scetticismo. A Roma per quatlro anni, vi dipinge *La Scuoladi Platone;* a Parigi, dal] 892 al 1895, si entusiasma per Villiers de TIsle-Adam e per Barbey D'Aurevilly ed entra a far parte del gruppo dei "' Rosacroce ". Piii tardi subisce I'influenza teosofica di Scriabin, per entrare poi tra gli adepti di Krishna Murti. Nel 1892 era tra i fondatori del gruppo belga " Pour l'Art ". per il quale disegno il simbolo, una Sfinge. Dette anche vita ad una rivista artistico-letteraria « L"Art et 1'ldee ». Nel 1896 creava in Belgio " Le salon d"Art Idealiste ". al quale parteciperanno anche artisti francesi.

II suo intento di spiritualizzazione dell'arie si esprime in una resa dell'immagine (il cui riferimenlo formale e quello dell'androgino) travisata dal significato simbolico. in un alone di intensa magia. che il colore dai toni profondi arricchisce e carica di misteriose accentuazioni. In certi lavori e quasi diretto il riferimento a Gustave Moreau.

Tra i lavori letierari: " Dialogue entre nous " (1895); " U grande hierarchie de Tocculte '"; - Le frisson du Sphinx " (1897); " Mission de I'Art'" (1900). Fu professore all"Accademia di Bruxelles e insegno a Glasgow, alia Scuola d'Arie. dal 1900 al 1905.

M. Denis, *Autoritratto*, 1899.

MAURICE DENIS

(Granville, 1870 – Saint-Germain-en-Laye, 1943). Pittore e teorico dell'arte francese.

Frequenlo il Lycee Condorcet. a Parigi, dove si lego di amicizia con Vuillard e Roussel: all'Academie Julian conobbe Bonnard, Ranson e Serusier, tutto il gruppo col quale, nel 1888. dopo la visita di Serusier a Pont-Aven, dove Gauguin aveva dato vita alia " Scuola di Pont-Aven '", fondata sul Sintetismo simbolico, veniva fondato il gruppo dei " Nabis " (Profeti. dal-Tebraico). La sua pittura pu6 inserirsi nel filone che parte dai Preraffaelliti per arrivare. atiraverso una continua, delicata trasfjgurazione. quasi ad una sorta di neoclassicismo. II suo in*timismo, caratteristico della scuola dei Nabis, raggiunge un alone di mistero. che egli canca di istanze religiose. Le sue teorie si riassumono in una serie di espressioni divenule famose. quasi definizioni della poetica dei Nabis e della impostazione rinnovata dell'arte moderna. " L'anista. messo di fronte alla natura o piuttosto all'emozione che questa suscita in lui, deve tradurla al massimo escludendo tutto cio che non I'ha colpito, fame uno schema espressivo. Ogni lirismo gli e concesso; deve far uso della metafora come un poeta. Se un albera gli sembra rosso, ha il diritto di raffigurarcelo con un cinabro... ". La sua frase pill famosa resta quella scrilta a venfanni: " Ricordarsi che un quadro. prima di essere un cavallo da battaglia, una donna nuda, un aneddoto qualsiasi, e innanzi tutto una superflcie piana coperta di colori disposti in un certo ordine ».

Autore delle decorazioni murali del teatro des Champs-Elysees (1913) e del Petit Palais, affresco anche molte ville private Nel 1919 fondo, con G. Desvallieies. gli " Ateliers d'Art Sacre ". Fu anche insegname air Academic Ranson. Tra i suoi testi teorici sul Simbolismo " La defense du neo-traditionisme '" (1890), " Theorie " (1912), " Nouvelles Theories " (1922).

Fotografia di Sergej Djaghilev.

SERGEJ PAVLOVICH DJAGH1LEV

(Novgorod, 1872 - Venezia, 1929). Lelterato, promotore culturale. impresario teuiraie russo.

Studiò musica con Sokolov e Liadov. Iniziò la sua attività di promozione culturale presentando all'estero (a Parigi), esposizioni di arte contemporanea russa; passo poi alia presentazione dei " Balletti russi ", da lui creati e per i quali e considerato Tiniziatore dell'evoluzione moderna del balletto. Nel gruppo degli artisti attorno alia rivista russa « Mir Iskusstva »(II mondo dell'arie) conobbe Benois *e* Bakst, che ebbero molta parte nella realizzazione dell'immagine dei suoi balletti. II balletto di Djaghilev nasce come spettacolo d'arte teatrale e coreograflca ed ebbe a Parigi un rapidissimo successo, contribuendo anche a far conoscere all'estero gli artisti russi e aprendo un periodo di fervida collaborazione tra coreografi, ballerini, scenografl e pittori europei d'avanguardia, che, quasi tutti, si cimentarono nelle scene e nei coslumi dei balletti, da Picasso (" II cappello a tricorno " di De Falla), a Derain {" La botique fantasque " di Respighi). Anche " Parade " di J. Cocteau, con musica di Satie, scenari di Picasso, coreografia di Masin fu messo in scena da Djaghilev. II piu costante collaboratore di Djaghilev fu, con Bakst, il ballerino Nijinskij.

CHRISTOPHER DRESSER

(1834-1904). Teonco e disegnalore inglese.

Ho ctrcato di incarnare soprattutto un'unica idea, quellu dell'energia potenziale, for a r igore come idea dominanle; e per far cio ho usalo linee sul tipo di quelle che vediamo nelle gemme sul punta di sbocciare, quando Venergia delta crescita e at massimo... e mi sono oncht appropnato la forma di certe ossa degli uccelli cot/egate agli organi di volo che ci danno I impressione di una grande polen.a
("Principles of Ornament ", Londra, 1862 e " The Technical Educator". Londra. 1870)

Fotografia di Isadora Duncan.

ISADORA DUNCAN

(San Francisco. 1878 - Ni«a. 1927). Danzatrice stalumtense.
Espcmente della cosiddeua ' danza libera ', il cui teorico fu Laban. e una delle personality artistiche piu singolari dei primi anni del '900.
La ' danza libera " si propone come reazione polemica contro la danza accademica: mira alia naturalezza, intends esprimere gli stati d'animo. Vuole essere 1'equivalente visivo di quella che e stata 1'emancipazione della musica e delle arti figurative dai legami della iradizione accademica, avviando al balletto * astratto ". La Duncan si ispiro alia Grecia classica, aboli eostumi L cenografia (in questo senso in contrasto con 1'ideale di Bellezza estetica del suo tempo) \t Miia una emplice tunica, sul palcoscemco vuoto. La vita, invece. della Duncan, fu una delle mamtestazioni piu esemplan del tempo; arnica, per un certo perjodo. di Gordon Craie moglie del poeta russo Essenin, col quale, in America, organizzo serate di propaganda soMetica in I ma sempre per 1'emancipazione femminile, libera da remore moralistiche. non si semi legau ne uno degli schemi tradizionali. Fini strozzata da]la sua sciarpa. nmasta impigliata nella ruota della sua automobile in corsa.

Col capo lievemente reclinato iratteneia la veste assai ampin the le xcendeva dalle spalle alle caviglie, così che erano visibili i piedi net sandali. I! piede sinislro era avanti, e il deslro sul punio di seguirlo toccava appena con le I tmte delle dila il terreno. menlre la pianla e il calcagno si ahavano quasi verticalmente. I'ues i moiimenlo da\a una doppia impressione: soprallutlo quella di ii}ni in it atiilil G in I pa o fiiti in nme amttff (juello d\ una labtlila Qtte to lihrnrst auasi tu volo tontimnto tilta xicttrezza dell'incedere, conferiva all'irnmagine la sua zrazia specifica*
(W Jensen. Gradiva. 1906, trad. C. Musatti; cotnmento di S. Freudl

OTTO ECKMANN

(Amburgo. 1865 - Badenweiler, 1902). Grafico. piltore, designer tedesco.
Studio ad Amburgo, Norimberga e aH'Aecademia di Monaco. Dedicatosi imzialmente alia pitlura, lavoro per qualche tempo nell'ambito del naturalismo postimpressionista. Dal 1894 abbandotio la pittura per dedicars! alle arti applicate, aderendo allo " Jugend " di Monaco, secondo una elaborazione lineare. di allusione giapponese, del rloreale. Collaboro attivamenle come disegnatore e grafico alle riviste « Pan » e « Jugend » e pubblico " Dekorative Enlwurfe " (1907), ehe esercito grande influenza sulla grafica tedesca del tempo. Fu anche disegnalore. assai noto, di caratieri tipogranci, ma anche di oggetti di arredamento, tappezzeric, mobili-.-
Dal 1897 tenne la catiedra di grafica editoriale alia Kunstgewerbeschule di Berlino.

AUGUST ENDELL

(Berlino, 1871-1925). Archiletto e designer ledesco.
Sulla scia di Obnst, di cui subi inizialmente 1 ascendenza. aderi allo " Jugend " di Nionaco Ben presto, distaccatosi dal linearismo di Obrist elaboro un linguaggio personate fantastico *e* teso ad una esaltata evocazione di una sorta di simbolismo naturalistico e quasi mostruoso attraverso la drammatica involuzione della linea, senza peraltro perdere di vista I'unita stilisiica nelle diverse applicazioni artistiche. Autore dello *Studio Elvira* a Monaco (1897-1898) (distrutio dai nazisti nel '44 come espressione di " arte degenerata ", uno degli esempi piu impressionanti di decorativismo simbolico. naturalistico, lineare, nell'enorme motivo della facciata. quasi allusivo di una mostruosita in forme, violent a. *e* nella ramificata efflorescenza del pi last ro della scala), e noto anche per il *Buntes Theater* di Berlino (1901), in cui la sua fantasia decorativa esplode in tutto il suo vitalismo inquieto e involute e per il *Sanatoria* di Fohr (1901), piu contenuio stilislicamente. Disegno anche tessuti, gioielli, mobili, in cui la sua carica vitalistica si manifesu senza alcuna remora. Fu anche teorico e scrittore. Dal 1918 fu direttore della Akademie fuc Kunst Und Kunstgewerbe di Breslavia

Stiamo assistendo al sorgere di un'arte complelameme nuova. un'arle con forme che non significano e rappresenlano nienle, non evocafto niente ma possono stimolare il nostro spinto allrenanto profondamente di quanta possono fario i loni muskali
(1898)

CARL FABERGE

(San Pietroburgo, 1846 - Losanna, 1930). Artigiano-artista orafo russo.
Note vole interprete della societa deeadente della Russia imperiale, annoiata del reale e avida di «mozioni artificiali, egU forni i nobili russi dei suo tempo di una varieta infinita di deliziosi ninnoli. Di origine francese (cio che gioco bene in suo favore, data la esierofilia dei russi). diresse il laboratorio di gioielleria aperto dal padre a San Pietroburgo. EgU si interesso direitamente di ogni pezzo che usciva dal suo laboratorio. Prima di fare eseguire un nuovo modello teneva una conferenza coi suoi tecnici specializzati. La sua caratteristica e il colore degli smalti. che egli riusciva a variare in una gamma quasi infinita. portandone la temperatura dai 600° ai 700°, agli 800 , ricorrendo a sovrapposizioiti per ottenere sfumature e ombre.

Una piccolissitna carrozza, riproducente quella della incoronazione del 1893. richiese quindici mesi di lavorazione. Era noto per questi ramnatissimi giocattoh per adulti, molti dei quali. donati da cugini russi della casa reale di Inghilterra, ne costituiscono oggi il nucleo della collezione. Divenulo famosissimo apri filiali a Mosca, Odessa. Kiev, Londra (1911-1915). ed ebbe un personale di cinquecento persone. legalissime, quasi alia maniera degli artigiani delle botteghe medievali, al lavoro del maestro. Questo per6 non pole impedire, airavvicinarsi della rivoluzione russa. che le maestranze scioperassero contro la direzione. Allo scoppio della prima guerra mondiale Faberge soslitui i metaHi preziosi col metallo da cannone. Nel "17 la Casa Faberge. con la rivoluzione e di fronte ad una societa che non aveva pni bisogno dei ninnoli preziosi e raffinati, chiuse una prima volta; riaperta subito dopo fu chiusa delinifivamente dai bolscevichi nel 1918. Faberge fu coslrelto a lasciare il suo sludio di punto in bianco. Partito per Riga, fu esiliato e fini la sua vita a Losanna.

C. Filiger, *Autoritratto*, c. 1903.

CHARLES FILIGER

(Thann. Alto Reno. 1S63 - Brest. 1928). Pitlorc belga.

Frequcnta a Parigi l'alelier Colorassi, poi si stabilisce, dal 1869. in Bretagna. Amico di Gauguin. Serusier. La Rochefoucauld, e attratto per qualche tempo dalla poetica sintetista della Scuola di Pont Aven. A partire dal 1903 elabora un linguaggio di tipo geometrico. ispiraio snche dalle icone bizantine e dalle vetrale medievali. Nel 1B92 aveva esposto una serie di opere religiose e mistiche al Salon dei " Rosacroce ". c nel 1891 col gruppo " Les Vingts " di Bruxel!es. presentalo a Octave Maus da Gauguin.

LOIE FULLER

(Fullersburg. L862-1928). Danzatrice statunitense.

Come la Duncan, segue la corrente della ' danza libera '. ma carica il suo personaggio di tale cornice " estetica ' fino a diventare un idolo simbolico del periodo. Lavorava in teatro fin da bambina. ma il suo successo ebbe inizio quando, appunto, riusci a creare atlorno a se un alone quasi magico e di leggenda, con la sua immagine: vestiva una gonna amplissima e lunghissima, di seta trasparente, che faceva volteggiare nella danza in volute vertiginose, aiutandosi con due sottili e lunghe aste invisibili, col soffio di un ventiiatore. e con gli efTetti luminosi che giocavano tra i veli. Divenuta il simbolo astratto della ' danza ' e della linea spiraliforme caratteristica dell'Arl Nouveau, fu soggetto multiforme di quasi tutti gli artisti del tempo, che per lei reahzzavano quadri. manifesto perfino un teatro preseniato aiTEsposizione del 1900 (da Henri Sauvage) Il suo contributo effettivo, peraltro, è essenziale non tanto per la danza, quanto per la tecnica della illuminazione e per la scenografia.

EMiLh GALLL-

(Nancy. 1846-1904). Progeltista e ricercatore di tecniche e di impasii materici nell'ane vetraria.

Iniziato alla lavorazione della ceramica nella fabbrica del padre, vetraio e ceramista a Nancy e a Saint Clement, dopo aver seguito gli studi classici presso il Lycee Imperial di Nancy, nel 186: era a Weimar, disegnatore in una fabbrica di ceramiche. Nel "64 era disegnatore nella fabbnea paterna; ma, allo scopo di approfondire nei minimi dettagli la sua esperienza ceramica e vetrafia, subito dopo passava a Meisenthal, soprattutto per studiare la chimica vetrana.

Nel '70, scoppiata la guerra, partiva volontario. Nel '71 visito Londra e Parigi. Nel '74 i! padre gii affido la direzione della sua fabbrica di ceramics di Saint-Clement, che egli riuni a Nanc>. nella fabbrica vetraria, attorno ad un laboratorio di ricerca sulle tecniche e sui maleriali vetrosi. che diverra la base delle future officine.

Nel 1883 allargava i locali degli studi di ceramica e vetreria, aggiungendovi anche degli studi di ebanisteria. Una inter a schiera di artisti disegnatori e di teen id lavorava per lui e realizzava i suoi progetti: si formo una vera scuola che Emile Galle avvio ad un floreale naturalistico per il quale egli raccomandava sempre il modello dal vero. L'Esposizione Universale del '79. alia quale partedpo con una grande personale, lo rese famoso in tutto il mondo.

Da questo momento partecipo a tutte le grandi rassegne internazionali e nel 1900 fu accolto all'Accademia Stanislas di Nancy. Nel 1901 fondava la " Scuola di Nancy " di cui fu presidente (vicepresidenti Antonin Daum, Louis Majorelle, Eugene Vallin). Partecipo poi alia fondazione dell'Universita Popolare con Victor Prouve ed altri amici e fu tra i fondatori del giornale « L'Etoile de TEst *v.* Al colmo della sua gloria, copiato, imitato, chiamato ovunque, mori nel 1904 di leucemia.

Di grande cultura letteraria, filosofica, artistica, Emile Galle riassume, accanto al patrimonio culturale di una citta viva di tradizione artistica come Nancy, i risultati dei suoi personal! interessi, che vanno dall'arte egiziana, lungamenie studiata al Louvre, all'antichita grecoromana, all'arte del vetro nel Rinascimento, che egli indaga nei procedimenti tecnici. dal Medioevo all'arte araba, agli Impressionisti, nei quali egli trova un'affinita straordinaria.

La letteratura romantica e anche una fonte inesauribile di ispirazione per il suo sensibile spirito creativo. Le stampe giapponesi di Hiroshighe e di Utamaro sono dei termini diretti per le sue " corrispondenze ".

Ma il riferimento costante resta sempre la natura. filtrata, sia pure, da una sensibilila letterariamente affinata.

Egli concepisce peraltro il rinnovamento dell'arte vetraria non solo attraverso l'innovazione formale - che pure imposta con fantasia vivissima, con intenzioni di significato simbolico -. ma anche nell'eiaborazione tecnica della materia che gli permette soluziom di grande interesse e scoperte importanti.

L'uso di smalti vetrificabili. opachi e traslucidi, gli permette variazioni pressoche infinite: la sovrappewione dei due tipi di smalto. l"uso di smalli traslucidi a ' piccolo fuoco " (gli ' smalti-

gioieito '), gli smalti a " champleves \ a imitazione degli smalti seicenteschi su cristaMo di rocca. gli maid ' acquerellati alia cinese su porcellana di vetro ', il velro ' eglomise" (tecnica eon i stente nel chiudere a caldo degli ' smalti-gioiello * dipinti o incrostati tra due strati di \etro) le applicazioni su vetro. 1'incisione diretta o aII"acido, sono aicune tra le mollissime lecniche ipphcate da Galle, che gli permettono effetti partiuolan e irrepetibih. daII imitazione di pieire Jure al craquele. ai riflessi ottenuti con vapori parlicolari, all'iridescenza, alia patina

Si tratta di ricerche quasi alchemiche, che Galle custodiva gelowmente

Fu legato di amicizia coi maggiori poeti simbolisti del suo tempo, da Baudelaire a Mai Urine i cui versi inseriva nei suoi pezzi come sigla simbolica.

Autore anche di mobili " art nouveau ', li canca spesso di significati simbolici che i mam te tano in un decorativismo eccessivo. che non ha la straordinaria misura dei uoi vein

Scrisse anche '" Contes sur I'Art " e fu collaborator assiduo di riviste d'avanguardia

Fotografia di Gallen-Kallela nel laboratoric

Dopo esveru ispirato al regno vegetate per le sue decorazioni. voile chiedere al regno n£* *I ik' i suoi colori piu deiicati*

Incorporando a caldo nel vetro bianco, ordinario, appena uscilo dal crogiuolo. preparati a base mefaltica e vetri polverizzati- Galle varia alt'infinito le ronaliui e le wasparenie dei suoi pez-i e li rende simili a pietre prenose-

IH. Frantz, in « The Studios, 1903)

*l*t? uoslfe rtidici t(iacciono ncl sttolo dei ho.\cltt- tel wttsciiio, pte\so I'DFIO dello slusno t* £. *Calle*

AXEL GALLEN-KALLELA

A. Gallen-Kallela. *Autoritratto, 1893.*

(Pori. Finlandia. 1865 - Sloccolma. 1931). Piitore finlandese.

Esponente della correme realists in Finlandia fino al 1894 e autore. a Parigi. nel 1889. del-Ui prima scena di "" Kalevala '", 1'epopea finlandese, si convert! alia poetica simbolista dopo lincontro con lo scrittore Adolf Paul, che da Berlino venne a trovarlo nel 1893. Dal 1895 si dedico anche ailo studio delle arti applicate, soggiornando, per studio, in lnghiHerra. Tornaio in Finlandia riprese, in termini rinnovaii, i temi dell"epopea finnica del " Kalevala ", esprimendosi in maniera antirealistica, misticheggiante. favolosa. E autore di arazzi e di panneHt decorativi che elaborano in termini art nouveau le component! deila tradizione dccorativa nnlande^c.

ANTON] GAUDi Y CORNET

(RCLIS. 1852 - Barcelona, 1926). Archiletto spagnolo.

Nato da una famiglia di tradizione artigiana, studia a Barcelona, alia Scuola di Architettura. fino al 1878. Grande ammiratore dell'opera di Viollet-Le-Duc, dopo un periodo revisionisttco dello storicismo imperante, elaooro uno stile personahssimo e un interpretazione pla^stica dello spazio archilettonico che resta senza confronti anche nell"ambito del pur vivo " Modernismo catalano ", anche se il motivo piii individuabile e un'adesione, spesso un'anticipazione. dei modi e delle linee dell'Art Nouveau. Si devc alia presenza a Barcellona di un interpreie illuminato e intelligente della cultura del tempo come Eusebio Giiell se Gaudi pote eseguire un numero di opere cosi importanti e libere da costrizioni. Del 1878-1880 e *Casa Views,* a Barcellona, in netto anticipo sull'Art Nouveau continentale per I'impostazione dinamica dello spazio, che in Gaudi non diviene mai, a differenza che negli esponenti piii noti deU'architettura an nouveau. lineare, bidimensionale, fitomorfico, ma mantiene caratteri volumetrici, naturalisticozoomorfici, pur nella sua flessibilila e articolazione.

Al 1884-1887 risale I'esecuzione della cripta del tempio della Sagrada Familia a Barcellona, che Gaudi riprendera nel 1887. nel 1903, e a cui si dedichera completamente dal 1910. fino alia morte, e che lascera incompiuto. Del 1885-1889 e il *palazzo Giiell.* pure a Barcellona. in cui Gaudi elabora, nei grandi portali, il molivo del cancello. creando cosi un flltro tra I'estemo e linterno del patio. Del 1887-1893 e il restauro del Palazzo Arcivescovile di Astorga. ancora legato al revival goticheggiante. Seguono il *Cotlegio delle Teresiane* a Barcellona. la casa di *Los Bonnes* a Leon (1892-1894), *casa Calvet* (1898-1904), la *villa di Beilesguard* (1900-1902). il *parco Giiell* (il cui grande terrazzo terminale, in muratura, dall'andamento ondulato, presents una superficie di colori smaglianti ottenuta con un fitto mosaico di frammenti di ceramica invetriala, 1900-1914), *casa Miraltes* \ 1901 -1902). *casa Baitllo* (1905-1907). la cui facciata. ricoperta in ceramica. si sensibilizza nei colori verde-azzurro di una superficie marina, *casa Mild* (1905-1910, quasi una ondulata monlagna pietrosa, la cui sommila, irla di camini, anticipa elemenii di carattere espressionisia).

Fotografia di Antoni Gaudi.

Personaggio inquieto, involuto. di un cattolicesimo fanatico e intransigent*;. Gaudi faceia nvivere il significato corale e religioso dello spirito medievale, in un'opera inconfondibile. la cui ascendenza si e protratta fino al superamento recente delle istanze razionali in architettura Nel I92v. mentre, come ogni giorno, si recava dal cantiere della Sagrada Familia. dove ormai viveva, ad una chiesa dove era solito seguire la messa, venne investilo da un tram. Portato al-I ospedale dei poveri, sconosciuto a tutti, vi moriva tre giorni dopo.

Spariranno gii angoli e la materia si manifeslera abbondante neile sue rotondilii astrali: il sole i'(*penelrerd per i quattro lali e sard come i'immagine del paradiso. Si potrd trar partita dai contraxti e cosi il mio palazzo sard piu luminoso della luce (A. Gaudi).*

Intanto I 'uomo non pud fare a meno di parlire dal piano per risolvere i suoi problemi. Qualche volta ho pensato che la superiore intelligenza degli angeli consista proprio in questo: nel falto che essi possono risolvere le cose direttamente nello spazio: e una questione che talrolia ho proposto ad alcuni teologi, ma essi non hanno voluto saperne (A. Gaudi).

... immenso, insensato mosaico mullicolore e rutilante con iridescenze scintillunti. da cui e/nergono forme d'acqua.

(S. Dali, a proposito di Casa Battlo)

...lacasa Mild, che posa nel mare della vita una palpitazione ofior di facciala e di pareti..
(F. Pujols, 1911)

Penhe. in tutto questo d d I d tron p i veil e i 1 I ziose menzogne che costituisce, generalmeme, l'architettura barocca, la singolarità di Gaudí consiste, al contrario, nel far mostra di una lealtd b,«,J<

Lane del grande cattedraw e un sogno fantastico, ma un sogno che ha preso corpo, corpo e muscoli di gigante.

(J. Cassou, " Gaudi et le Baroque ", in « Formes », Parigi, 1933)

Se ci sarà possibile, cercheremo la unitd nelta varietd (A. Gaudi).

La nuova era surrealista del cannibalismo degli oggetli giustifica ugualmente questa condusione: la bellezza sarà commestibile o non sarà.

(S. Dali, " De la Beauté terrifiante et comestible de l'Architecture Modern Style ", in « Minotaure », 1833)

L. Giaconi, *Autoritratto*.

LUISA GiACONl

(Firenze. 1878-1908). Poetessa italiinj

Pittrice, poetessa: il suo unico libra di versi, "' Tebaide ", stampato postumo. vide subito una seconds edizione nel 1911 per i tipi dello Zanichelli e per le cure di G. S. Gargano. Ma fu Dino Campana che la ripropose a]['attenzione della critica, inviandone a Mario Novaro, perche la risiampas^ nella rivista « Riviera Ligure », la poesia " Dianora ", accompagnandola con parole di grande ammirazione e attribuendo a questa " sconosciuta " il merito di ritentare " un piu puro amore delle luci e delle forme " e " una sensibilita neogreca che e quella della vera poesia italiana moderna "\ Se alcuni cridci han fatto il nome di Pascoli (evidentemente dei " Primi Poemetti ") e del D'Annunzio (del " Poema Paradisiaco ", s'intende) per indicare i termini dd LUI i muove I'esperienza poelica della Giaconi, ferma rimane 1'osservazione di Campana relitiva dll^ purezza di que ta voce la cui tensione espressiva e verita di visione si spingono ben oltre la pur patetica tematica estetizzante del D'Annunzio e dei suoi *honi condusi.* Se la si cita, qui nell ainbito del clima floreale se ne vuole nel contempo sottolineare quella pure?za di canto che ne sostiene, fino a consumarle nella parola-visione, le piu contingent! figurazioni.

AnelitL

Un mislero di lerre ampie cui bagni j la luna -I q d p I Ib I he dargento un nmlero di ueli schiusi a un lento j sogno d'aurora: e albeggino git stagi pla cidi come ptttddi astri per le
nottt infinite e deifiori, dei chiari / fiori divini come una dokezza , di stelle scesa a lunghi esili steti: I € una pace di morte ombre cui veli / il pianto della vita, e che rischiari ani-ora It re.za e la dolcei.a ,
della vita... Profondamente tale I I nima ma sorriso, ombra, mistero. I d P me un'aurora/diYina.Te.ralitotuocI fio a d o p ng I immortal ft d I og e amore, ombra, mistero.

Candori.

Nel logo sereno che dorme j veglialo dai lumi del tielo, i {la nolle gli affonda nel cuarei galleggia lonto.no un chiarore / immobile, lacitct. informe, j piu lieve, piu dotce di un vela.
Ninfee?... che dischiusero i seni / slellanti dal gran cuore d'oro / sgorgato dai placidi laghi? Cigni? ali distese su i vaghi / gktcigli detl'onda che pieni / ne culfant) il bianco tesoro?
O spume? piii vaghe. piu vane / di cose, di sogni o parole: / piu brevi delt'ora tnortttle? Chi a? Qualche cosa che sale j di puro dailombra e rimane / mislero di fole. di fole...

Nei muti campi del Sogno

Errai nei campi del Sogno I in una bianca. divina .' luce • d'aurora. Oh risioni : di write ili mart Ionian!! / Oh visioni di slelle I sovra il pallore dei deli! ! Errai per dolci sentieri; : discesi a le valli profonde.

....

Sbocciavano i fiammei fiori j del desiderio. e di luce j parevano nei iremori j deik luminose rugiade. / lo sola. mite, serena / in quei silenzi d'aurora j scesi alle valli projonde j ed ai mart dell'mfinito.

GIUSEPPE GIACOSA

(Ivrea, 1847- - Milano, 1906). Commediografo jialiano.

Educatosi nel solco della scapigliatura piemomese, la cui polemica antiborghese costituiva uno degl'impegni peculiari, porto, nel rappreseniare sulla scena le crisi private di quell'ambiente che 1'anticonformismo scapigliato piu osteggiava, il tarlo della sua indagine critica, appuntandolo sui vizi e i cedimenti dei personaggi di quel mondo. La sua opera di teatro sta tra la riproduzione di maniera di un medioevo letterariamente idealizzalo (" La partita a scacchi ") e la rappresentazione di una realta sociale (il mondo della borghesia umbertina cui 1'autore stesso apparteneva) di cui coglie piu feiicemente grinqmeti smarrimenti che non raffermazione positiva degl'ideali (" Tristi amori ", " Come le foglie ").

ANDRE G1DE

(Parigi, 1870-1951). Narratore francese.

So nelle opere giovanili (" 1 quaderni di Andre Walter ". " I nutriment! terrestri "J e in alcuni romanzi (" La porta strella "'. '" La sinfonia pastorale ") si puo cogliere. nel ripiegamento meditativo su ambienti e personaggi e nel gusto per una certa musicalita formale, 1'eco di un *tono* proprio del tempo, la costante indagine razionale dei propri sentimenti e di quelli altnu. accompagnata da un ricco e denso flusso di umanità che sempre la vivifica, fa di questo autore piu un testirnone critico delle vicende. anche estetiche, del proprio tempo che non un proiagonista altivo neU'ambito di una delerminata scuola o movimento.

EDMOND e G1UL10 DE GONCOURT

(Nann 1S22 – thampifenv Ib96 Parigi IS30 1*701 LettLMti L promoton Ji cultura francese.

Po ono es ere con iderati i te timom piu informati e piu tedeh della oueta del loro tempo non oltanto per lo crupolo nel nco iruire attraver o il nimuzioso confronto con la realia I ambiente del loro romanzi ntti m collaborazione ma part icoiar men te per la loro ossessnj pa lone per le note memoriah'tiche i loro " Diaru " (dal 1851 al 1895) co tuui ono un *it* chmo inesauribile di f Hi di persomgg: di iifenmenti *i\U* cultura di tutu un pocs Da NOI tolineare il loro contributo alla diffusione dell'orientalismo, in particolar modo giapponese, in OLCidente

GUIDO GOZZANO

(Torino, 1883-1916). Poeta italiano.

Senza intervenire nella valutazione dello spessore estetico della sua opera poetica. ci hmiteremo a indicare in questa sede il ricco valore document&rio ch'essa possiede in relazionc al particolare momento di crisi del movimento floreale: il punto, cioè, in cui il ruolo tuttora in fiore del suo programma sta per scindersi da una parte nel ripiegamento crepuscolare della consolazione borghese e dalTaltra nell'esplosione rumorosa ma eflimera del vitalismo fulunsta. Di quella prima direzione ci pare che I opera eel Wostro sia una peculiare testimonianza-

In tutta to stanza e un scintilfure ,' di pendule crisatidi sopite. • Guardo e sorrido. E un veto 1 tristezza r? tiene giii...
< Buc h e O salidi ", 1907-1909).

in ol o lo... Mai la morte seppe / piu delicato simbolo di Psiche: I Psiche ad un tempo an n e fa /alia scolpita suite stele funerarie I dagli antichi, pensosi del prodigio.
I le Fa falle ", 1907-1909).

P. S. Kroyer, *Ritratlo di Edvard Grieg c di sua moglie Nina Hagerup.*

EUGENE GRASSET

(Losanna, 1841-1917). Cartellonista svizzero.

Visse a Parigi dal 1871; studio con Viollet-Le-Duc e si interesso di arte giapponese. E autorc di cartoni per vetrate e di manifesti, e anche di opere graflche di carattere proto-art nouveau. Autore di scritti teorici sulla tipografia e suH'ornamentazione lineare di camtere ntomornco.

LDWARD HAGERUP GRIEG

(Bergen, 1843-1907). Compo i trt norvege e.

Inizialmente molto legato alla scuola tedesca, soltanto a contatto con Grade e Hartmann, promotore del rinnovamento musicale su basi nazionali, sembrò trovare una sua strada. In tal senso gli fu di stimolo la cono cenza della mu ica ru sa e lava (Ciajkovskij, Dvorak) e la vicinanza con Ibsen e Bjornson Comunque la *ua ade tone all mquietudine simbolista e al titanismo non valico mai i limiti dl una evocazionc colonslica e folklonstica La presenlazione ddle sue opere a Parigi fu un insuccesso soprattutto per la posizione ironica as^unta da Debuss) nei suoi riguardi. Nei quaderni di " Lyriske Stykker " appare chiara la sua adesione al gusto nV reale, soprattutto nelt'animazione, talvolta febbrile, *e* nella pieghevolezza lineare della melodia. Si puo dire che tutta I'espressivita di Grieg si imposta sul recupero della melod ia popolare del suo paese, che egli esprime in una forma poetica semplice, malinconica. ispirdta alia natura. vista in un alone reso magico dalla distanza e dai ncordi.

Fotografia di Hector Guimard nello studio.

HECTOR GtIMARD

(Pangi 1867 – New York 1942) An.hiteuo e de igner francese.

Studio alia Etole de Art-. Daoratif e alia Ecole de Beiux Arts a Parigi, dove poi fu insknunte Intere ato ai movimenti di avanguardia contemporanei guardo soprattutlo ad t4orta e il mo\imento belga ma ba o il uo tile particolarmente tu motivi floreali. partendo dalla nalur come i piratrice di po ibihta decorative di tipo funzionale \ Caraltertzzo peraltro la J i e uberanz^ decorativa con I u o di nuovi material] e di nuove pesso ardite lecniche cosirutt ^t Le sue opere principal! ono il *Ca let Beranger* (1897 1898) un complesso di case di amito i u ii urni i avvicmano ai modelh dl Horta eppure impo tati secondo una diversa. persoi it i i i *p* Lt i/ione del imboli mo decoralivo un gruppo di appartamemi a Parigi. rue de II II (1^94 1898) la ala dei concert! *Humbert de Romans* (1902), ora dislrulta. con copertura a strutture metalliche; la sinagoga in rue Pavée-au-Marais a Parigi (1913), in cemento n iu> Mi Ii ua opera piu nota anche perche una delle poche realizzazioni art nouveau *A* Jtsiirwione ociale re tano le *Sta torn de! Metro* a Parigi (1899 1904), in cui la ghisa. dalle b i tre ai o tegm delle lampa <- alle edicole i e pande in fantasiose efflorescence che coMitm ono an^he oltre a motivi decorativi le irutture portanli deirinsieme. Molte di quesie

entrate sono state dislrulte: una e stala acquistata da] Museum of Modern Art di New York.
Guimard e slalo anche disegnatore di mobili di tipo floreale. che carattenzzano iiuiememe le non molte espressioni art nouveau in Francia.
Nel 1938 Guimard si reco negli Stati Unili. dove mon nel 1942.

Quando disegno o scolpisco un mobile rifletto sutio spettacato che ci viene ojferto dalla Natura La Beltezza ci appare in una conlirtua varieta, Non esislono parallelism,, e simmetria- le jorme si generano da movimenti del tutto dissimiti-
Mi direte che, jf itpp/no at nu/bili e tigli oggetti di uso i'esempio dei movimenti degli steli. e le dijferenze tra questi movimenti finiro tol ra gtungere un effetto di instability.
Niente di pit/ tth • .'. . . .< impressione perche stele abituato al mobilio concepito come i monumenli antichi. Queste linee hanno un significato di sensibility e di espressione assai put ehqueme .1lle linee verticali, orizzonmall re%olan che u toio usate fino ad oggt m atchitettura.

U V. Cliampier. in " Revue des Arts Decoratifs ". 1899)

K.NUT HAMSUN

(Lom-Gudbrandsdal. 1859 - Grimstad, 1952). Scrittore norvegese.
La narraliva di Hamsun (" Pan ". 1892-1894; " Fame ", 1890: " Sotto le stcllc dauiunno '", 1906; " Figli del loro tempo ", 1913; " Germogli della terra ", 1917; " II cerchio s\ chiude ", 1936) e improntata sul tema dell'unione mistica dell'uomo con la natura. che e alia base delle poetiche simboliste. 11 suo amore per rirrazionale lo porto spesso a degenerazioni retoriche, che spiegano la sua incomprensione per i problemi storici del propno tempo e che lo porteranno. gia vecchio, ad aderire al nazismo.

Adolphe Crispin, affiche per *Paul Hankar architecte.* 1894.

PAUL HANKAR

(Krameries, 1859 - Bruxelles, 1901). Architeito belga.
Lavoro dapprima nello studio di Henry Beyaert, fino al 1894, traendone alcuni elementi che diverranno caratteristici del suo rafflnato stile lineare: la combinazione di colori diversi (pietra bianca, pietra grigio-azzurra e maitone), in cui poi introdusse Tuso del ferro in funzione statica e decorativa. graffiti parietali, reminiscenze discrete di motivi medievaleggianti; Tasimmetria fu uno dei suoi elemenii caratteristici, assieme agli arehi a sesto rialzato, bertesche. tettoie, cornieioni sporgenti, fino a fare dell'architettura un fatto plastico e allo stesso tempo pittorico, in una sintesi armoniosamente elaborata, secondo una visione purissima dei moduli art nouveau. Aveva prerjarato i progetti per una Cite des Artistes, che la morte gli impedi di portare a realizzazione. E, con Horta, la personality piu emergente neU'ambito dell'architettura art nouveau belga.

Si resta colpiti dal carattere particolarissinw dei lavori in ferro di Hunktir. estremtintenle lineari e disegnati, in rapporto a quetli degli tthri pae.ii (Francia. Austria. OUindtt,. che sono ancora al rimorcfiio del realismo fioreale.
(«Art et Decoration.), gennaio 1901)

JOSE-MARIA DE HERED1A

(Santiago di Cuba, 1842 - Chateau de Bourdonne, 1905). Poeu trancese.
Formatosi nel clima parnassiano, esalro al massimo grado, di quellu scuola poetica. il culto dell'espressione perfetta, sostenuto da un'appassionata ricostruzione dei miti classici ed esotici, i cui motivi, pure affidati a forme ed immagini rigorose, si prolungano in echi e tension] di sogno. L'affinita tematica. non solo, ma anche la predilezione per la ricchezza filologica delrespressione, avvicinano singolarmente non pochi sonetti di de Heredia aU'opera pittorica di Gustave Moreau.

Giasone e Medea.
(a Gustave Moreau)

Nell'incanto dell ombre, sot to Vampio fogliame I dei boschi. arnica culla dei primitin aliarmi, I I'aurora scende e avvivu di luminosi ptitnti ', a loro inlorno straw e ricche fiorilure.
Nell'aria profumata dai magici veleni / la sua parola sparge il seme degl'incanli: I I'Eroe la segue, e un alito sulk sue belle armi / sommuove lo splendore dell'illustre Tosone.
lltuminando il bosco eon voto di gioieili j grandi uccelli passarono tra le fiorile volte / e nei laghi d'argento piovvero azzurri cieli.
Amor loro sorrise: ma la Sposa falale j seco portava I'ombre del geioso furore / e i filtri d'Asia e il padre e il sangue degli Dei.
(trad. R. Gherardini)

II risveglio di un Dio.

Con i eapelli sparsi e ie gole rnartoriale, irriutntlo ltdpianto I'a.ypru ehrczza dei \cnsi. If Icnnnine di Bibli. con i lugubri accenti, j guidano lamentando il funebre corteo.
Sovra leito coniesto di violacei anemoni / ove la Morte chiuse i lunghi ticchi languenti. / riposa ora, di aromi odorato e d'incensi, j il giovine adorato dalle vergini sirie.
Fino titl'atba in tal guixa hanno fatto lamento. I Ma eccoio. destar.\i ittl'iippello di Aslarlc to Spu.\o misterioso che il cinnamomo bagna.
È risorto, è risorto. l'antico adolescente! / Il cielo tutto in fiore sembra un'immensa rosa / che un Adonais celeste tinga di molle sangue.
(trad. R. Gherardini)

F. Hodler.
Autoritratto, 1912.

FERDINAND HODLER

(Berna. 1853 - Ginevra. 1918). Pittore svizzero.

Da uninfanzia difficile e povera (aveva perso il padre a 7 anni c la madre a I4i. da] 18^1 .il 1876 studio a Ginevra con Barthelemy Menn, scolaro di Ingres e amico di Corol. Durante i suoi viaggi conobbe le opere di Holbein, di Raffaello, di Vel&squez e di Diirer e ne ebbe impressioni discordami. Nel 1884 incontro il poela simbolista ginevrino Louis Duchosal, ammiralore di Baudelaire e di Wagner e da allora passo al Simbolismo. esprimendosi secondo moduli di impianto monumentale, simmetrico, di una solennità mistica che si sorregge anche sull'uso di un colore piatto, denso, uniforme. Dal 1900 fu membra del'la Secessione berlinese: nel 1904 csponeva nella sede della Secessione di Vienna, ottenendo un success^ nolevole. che gli procouro molti inearichi di lavori murali. Un suo uffresco si irova anche nella *casa Hohenhoff* di Van do Velde a Hagen.

JOStl-" HOFFMANN

(Pirnitz, Moravia, 1870 - Vienna, 1956). Architelto austriaco.

Allievo di Otto Wagner airAccademia di Vienna prima della Secessione del 1897. di cm fu. ton Gustav Klimt e con Joseph 01brieh, uno dei promoton. La raffinata eleganza di un gusto cstremamente corretto e sicuro, che si caratterizza nella raffinata trattazione delle supcrfici e che non rifiuta, come fara poi Adolf Loos, !' " ornamento " (la sua decorazione si definisce nella scansione geometrica di cerehi e quadrati), lo porta ad operare nelt'ambilo deU'Art Nouveau. da lui interpretato secondo un linearismo geometrico caratteristico, che sfocera. in un secondo tempo, in un razionalismo raffinato e decantato. Opero con particolare interesse anche nel campo dell'arredo e dell'oggetto, si dedico alt'insegnamento, dal 1899 alia Kunsigewerbeschuk. fondava, con Kolo Moser, nel 1903, le " Wiener Werkstatte ", un complesso di sludi e di laboratori artigiani. Le "Wiener Werkstatte" si collegavano alle "Arts and Crafts'* inglcsi: nei laboratori e negli studi si eseguivano oggetti di arredamento, raffinali di gusto e di esccuzione, che divennero i modelli piu conosciiui del gusto Viennese, II tentalivo di sanare la di*-sociazione tra artista e produzione incontro peraltro, come era accaduto in Inghillerra. 1'ostacolo della situazione di mercato.

Hoffmann fece anche pane della redazione di « Ver Sacrum », ["organo della Secewone viennese.

Nel 1907 fondava poi, con Klimt, la " Kunstschau ", detta la " Secessione della Sece*-zione " per I'indirizzo piu chiaramente avanzato.

Le sue opere an nouveau piu note sono la *Casa della Famiglia Sloclel* a Bruxellev alcune notevoli ville a Vienna; nel 1903 realizza il *Sanatoria* a Purkesdorf. esempio di protorazionalismo dalle linee limpide e purissime. Col *palazzo Sioclet,* a Bruxelles. del 1905, raggiunge Tacme dd* la sua visione lineare di riferimento simbolico, riuscendo a tradurre la ' linea ' art nouveau in una calligralica, chiarissima definizione spaziale; alia fama del palazzo conlnbui anche il falto che 1'intemo si arricchiva delle decorazioni musive di Klimt.

La sua panecipazione alia moslra del Werkbund di Colonia. ne] 1914. dove reahzzo il padiglione dell'Austria, lo porto a conoscere da vicino il lavoro di Gropius e a voigere la sua ncerca lineare in termini più direttamente razionalisti.

E. Orlik. *ritratto di Joseph Hoffmann*, 1901.

Ne furono un primo esempio le ville costruite a Vienna-Kaasgraben (una colonia di vilkrk dal 1912, la cui realizzazione venne interrotta dalla guerra.

Nel 1920 riprendera la sua attivita architeltonica in senso razionalista. menIre ancora tens in vitd le " Wiener Werkstatle ". Dal 1912 fu nominato Oberbaurat della citta di Vienna. Veno 1 1'24-'2 ^ con le *case popolari* per il comune di Vienna e con le *case a sehiera* della " IniemauonA Werkbundsiedlung " del "32, pure a Vienna, dove Hoffmann lavoro accanto a Loos. Neutra. Rietveld, Lurcat, egli raggiungeva la sua pill diretta adesione al nuovo linguaggio. Nd "33 egli decise la chiusura delle " Wiener Werkstatte " e nel '34 realizzo alia Biennale di Venezu il padiglione dell'Austria. Continuera il suo lavoro fin dopo la seconda guerra mondiale.

Hoffmann e essenziaimeme razionale e hgko in tulle le tie opere. Le sue composizwni ntm sono mai stravaganli e mat mtenzionalmente vixlose- Si limila a studiare proporziom e decorazioni, con cui emlta, senza alterarla. la belleiza delle linee originali della costruzione.

(F. Khnopff, " Josef Hoffmann. Architect and Decorator"", in «The Studio ». 190U

Fotografia di Ludvig von Hofmann.

LUDWICi VON HOFMANN

(Darmstadt, 1861 - Pillnitz, 1945). Pitlore tedesco

Allievo. inizialmente, dello zio Heinrich Hofmann aMAccademia di Dresda. studio pm all'Accademia di Karlsruhe sotto la guida di Ferdinand Keller. Nel 1889 era a Parigi. all'Academie Julian, dove scopriva Puvis de Chavannes e Albert Besnard. Dal 1890 visse a Bethno. membra del " gruppo XI " attorno a Max Liebermann. A Monaco nel 1892. era a Roma nd 1900. Dal 1903 al 1908 insegno alia Scuola di Belle Arti di Weimar. Si esprime in una forma particolare di naturalismo, che canca di simbologie paniche. di carattere art nouveau.

VICTOR HORTA

(Gand. 1861 - Etterberck, Bruxelles, 1947). Architetto belga.

Di modeste origini (era liglio di un falegname di Gand), ando a studiare a Pangi. dicia>-settenne, contra la volonta del padre. Fini poi gli studi presso I'Accademia di Belle Ani di Bruxelles (1881) ed entro nello studio di Balal, un architetto neoclassico. Dopo una prima realizzazione a Gand (tre edinci in cui gia traspare un grande talento architettonico. seppure lontano da quelle che saranno le grand! tnnovazioni future), alia morte di Balal divenne capo dd suo

Fotografia di Victor Horta.

studio e realizzd nel **1892-1893** *V Hotel Tassel,* a Bruxelles, che rappresenta quasi il manifesto programinatico dell"An Nouveau: 1'edificio a quattro piani. inserito strettamente Ira altri edifici, rinnova alia base il concetto di casa di abitazione, rompendo la pianta tradizionale col soslit ui re al class ico corridoio un veslibolo ottagonale da cui si liber a la scala che deter mina la ripartizione dei piani e I'impostazione dei locali in una continuity spaziale che diverra caratteristica del movimento moderno.

L'impostazione lineare che unisce suuttura e decorazione crea una fluidita spaziale e una leggerezza nello sviluppo plastico, che Tuso del ferro (usato per la prima volta come materialc da costruzione nell'edilizia privata) articola in un decorativismo vitalistico di riferimento simbolico naturalistico che diverra repertorio costante dell'architettura art nouveau: la linea *a* • coup de fouet' (che si definira anche ' linea Horta ") si traduce nel lavoro di Horta in elemento plastico tridimensionale, con "na chiarezza di significati che ha pochi confront!. A questa prima realizzazione seguiranno la *Mmson Horta* (1898), *casa Sohay* (1895-1900), *THdtel Wissinger* (1895-1896), *Hotel Van Eetvelde* (1897-1900), *Hotel Aubecq* (1900), i Magazzini *a {'Innovation* (1901-1903), ora distrutti, la *Maison du Peuple* (1900), ora distrutta, e risolve una impostazione volumetrica tendente ad annullare la massa muraria sia con l'uso delle vetrate continue, sia col movimento curvilineo del fronte che moltiplica le possibilità compositive. I Magazzini *Waucquez* (1903-1906), l'*Ospedale Brugman* (1906-1924), il *Gran Bazar* di Francoforte (1903); in questi edifici di uso collettivo le grandi facciate vetrate preannunciano la futura scomparsa del muro portante.

Nel 1912 Horta fu nominato professore all'Aceademia di Belle Arti di Bruxelles, di cui fu poi direttore (1927-1931). Dal '16 al '19 visse negli Stati Uniti.

Al suo ritorno a Bruxelles il suo lavoro assumerà un indirizzo più razionale: *Il Palais des Beaux Arts* di Bruxelles (1922-1928) è l'opera caratteristica di questo periodo; realizzato in cemento armato, si propone come modello di centro comunitario, quale sarà assunto universalmente dopo la seconda guerra mondiale. Dal 1935 al '45 Horta realizza, secondo uno stile sobrio e razionale, anche la stazione ferroviaria di Bruxelles.

Questa realizzazione rischia di restare esteticamente incompresa, se ... vita a trasformazione se, qualunque sia il suo risultato, non è in rapporto con gli istinti estetici, maturati dagli istinti sociali, nati dalle abitudini e dalle necessità, che sono tanto più espressivi, quanto grandi, profondi e vigorosi sono l'azione e il carattere individuale e collettivo dei popoli che creano l'opera o ai quali la si impone.

(V. Horta, " Expose des motifs pour 1c choix denmtif d'un emplacement pour la Bibliothèque Albertine ". in « Bulletin de la Classe des Beaux Arts », XXI, Bruxelles, 1939)

Dodici anni di carriera, trentadue anni di vita son passati. Il formidabile lavoro compiuto sta per essere ricompensato.

Ho realizzato, infine, l'architettura come l'avevo sperata: personale e viva, senza mirare ad una perfezione che non potro mai raggiungere, vana esperienza che non è nel mio carattere, soddisfatto di uno sforzo coscienzioso, pronto fino al limite del sapere conquistato.

(V. Horta, " Memorie ", a proposito dell'Hôtel Tassel)

Quando tullo e semplke e facile, egli allora crea difficolta per il gusto di superurte e risoherle. Fa urlare e gemere la materia, e insomma un Titano

(da una lettera di J. J. Eggericx, allievo di Horta, a Tschudi Madsen)

Fotografia di Holman Hunt.

WILLIAM HOLMAN HUNT

(Londra, 1827-1910)- Pittore inglese.

Tra i fondatori e membro della Confraternita dei Preraffaelliti, fu autore dei primi quadn ispirati alle idee preraffaellite esposti in pubblico, nel 1849. Mentre fu assente dal Salon degli Artisti inglesi del '59 a Parigi (cosa di cui, in una lettera al direttore delta « Revue Francaise ». si lamentava Baudelaire, che aveva potuto ammirario alia Esposizione Universale del '55). Incoraggiato da Ruskin si volse alia pittura religiosa. Allo scopo di reallzzare scene della vita di Cristo si reed tre volte in Palestine. La minuziosa aderenza al reale si unisce, nel suo lavoro, ad un simbolismo alle go r ico, che aggiunge un alone di mistero e di magia arcana. Hunt e autore di un interessante libro di memorie " Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaeliie Brotherhood" (Preraffaellismo e la Confraternita dei Preraffaelliti, Londra 190S).

JORIS-KARL HUYSMANS

(Parigi, 1848-1907). Lelterato francese.

La sua opera piu famosa, " A ritroso '* (1884), e stata definita " la bibbia del decadentiimo "\ Sicuramente La piu ricca di succhi simbolistico-floreali, per cui in essa puo attingere a piene mani chi voglia comporre un florilegio inesauribile delle squisite predilezioni di quel momento esietico in ogni campo delle arti e delle attivita umane, dall'antichita, al medioevo lino all'eta contemporanea, essa rimane anche, e proprio per questo, la **piu** coll oca ta nel suo tempo, identificandosi IntegraIraente con le propric proposte e facendo di Des Esseintes, il protagonisla, 1'ipostasi **piu** completa delle aspirazioni estetiche del momento, riferendone ogni scelta, tanto nell'ambito delle arti quanto in quello della vita, ad un programma univoco. Per un piii stretto riferimento alle arti figurative, si veda il V capitolo, con t'esaltata apoteosi del I"opera di Moreau interpretata fin oltre i suoi stessi, gia sovraccarichi, simboli.

Si acquisto cosi la reputazione di eccentrico e la completd vestendo abiti di velluto bianco, sottovesli ricamate d'oro, dando ai letterati desman di cui parlava tutta la cittd, uno fra gli ultri. ripreso dal diciotlesimo secolo. in cui. per celebrare il piu futile degli infortuni, aveva organizzato un banchetto di lutto...

("A rebours", 1884)

HENRI IBSEN

(Skier, 1828 - Cristiania. 1906). Drammaturgo norvegese.

II suo impegno di fornirc alia Norvegia una drammaturgia nazionalc. mentre apre la \ia al dramma di impostazione borghese, rientra nel gusto del nazionalismo romantico. al quale si attennero molti scrittori simbolisti. L'indagine psicologica. I'introspezione, la cupa drammaticita, fanno del dramma di Ibsen una delle fond letterarie non solo per gli sermon simbohsti, ma informano tulta un'epoca di un carattere di inquieta ansia spirituale. alia quale si ispira il mondo artistico del tempo.

VENCESLAO IVANOV

(Mosca, 1866 - Roma. 1949). Poela russo.

L'influenza del pensiero di Nietzche e gl'interessi di studioso di antichita greco-roman* sono alia radice della passione per 1'antica religions dionisiaca da cm la sua opera e pervasa: anche il suo stile risente degli atteggiamenti di un misticismo quasi rituale. liturgico. in un connubio di bizantinismo e di classicismo che il ricorso a schemi formali di un raro virtuosismo tecnico lende ad esaltare.

Correnti.

Come un logo io sonnecehiavo. Con gelide correnti i le agate delle rocce portarono dnni neiia mia aputenza, i e i pesci agghiacciarono con sinuose lame lunari • I'assopimento dei miei tin specchi.

II mio serpe maestoso, incoronato fta gli allri serpenti, / cercava recortditi gorghi ne\ia mia caligine, / <• galleggiava fametista. e luccicava lumido rubino / nelle profondila di smeraldo. accese dalle squame.

Io ero sordo e cotmo.' ed il fondo di pietra / mi accarezzava. Ma delta coppa montuosa la conoscevo il cratere notturno, spalancato nella voragine.

Corne esprimere in breve il miti infermo languore? i hi la vita scorreva in una fluente calura nu*ittla I e la fineslra abissale beveva la torrida sorgente.*

(trad. A. M. Ripellino)

CHARLES EDWARD IVES

(Danbury, Connecticut, 1B74 - New York. 1954). Compositore stalunitense.

Amante della sperimentazione *e* della ricerca, studio stereofonia, armoma e contrappunto, esploro le pill diverse sorgenti sonore, slrumenti a percussione, pianoforte, cornetta. liolino La sua musica e ricca di material] tratti dal folklore americano, si distingue per le ardue esp«rienze armoniche e ritmiche, per 1'uso della politonalita, per le soluzioni atonali, seriali. per la concezione stereofonica, per l'uso degli strumenti più disparati. La sua ricerca si avvicina alle ricerche europee contemporanee.

JUAN RAMON JIMENEZ

(1881-1958). Poeta spagnolo

La purezza del suo lirismo loglie alie immagim di questa poesia quel polline impalpabilc di prezio i mo che parrebbe collocarle nell'ambito di una visione accarezzata dalla " nusica " del sentimento; per questo, la sua parola vive davvero come un " fiore senza stelo e radice, matrno dalla luce, con la memona. solo e fresco nell'aria della vita "

Fotografia di Vassili Kandinskij.

Ottobre.

// sole tia la piacida atqua puru Indiirti al flume i suoi londi verdini; ! Le loglie secche vanno i : gel ommi Ulnmi nella luce alia \enturu

1 erde tl cielo alia piu libera altura Della ua vastita. lascia i confini, Del mondo in un *esrrem> di giardini / D'illusione. Sera impentura'*

Che pace! Cama un passero e si posa / Sultalbero. Una nube color d'aria , Svanisce. una far/alia solitaria.

Luce s'immerge nella luce. Sate ! Da lulto nun so die alito. ch'esala .. Tristc di non morire ptu la rosa.

(trad, di L. Traversoj.

Viene una musica lunguida. . non so da dote, nel! aria. Luna. Mi sono affaccialo per \edert che cosa ha il parco.

La luna, la dolce luna i tinge di bianco gli alberi. , e fra i lami. la fonte . alza il suo filo it diamante.

In w/i a rif It' sielle / irentun: ionlano. il paesaggio j muove malinconiche luci. i iatraii e lunghi ahi / uihi da un aitro orologio. I Da pena guardare il parco / pieno d'anime, alia musica triste che viene nell'aria.

(trad. di C. Bo).

\ASSILU KANDINSKIJ

(Mosca, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944). Pittore russo.

La personality complessa di Kandinskij e uno degli esenipL piu autorevoli del rappono tra I'Art Nouveau e Ie seguenti avanguardie storiche. Quando infatti egli, abbandonati gli studi di diritto in Russia, — e gia si era interessato alia cultura primitiva e all'arte popolare russa -.

si recò a Monaco, per seguire studi artistici, e fu alla scuola di Von Stuck, assieme a Klee, la sua adesione ai modi art nouveau coincise con una sua necessità di elaborazione di un linguaggio personale. desunto dalla linea come elemenlo-sintesi della sua sensibilita musicale e decorativa. In questo periodo, soprattutto nei suoi disegni e nei suoi schizzi, elementi di favola e di folklore popolare si uniscono ad una stilizzazione art nouveau ricca di umori e di stimoli. È il periodo in cui egli fondava il gruppo " Die Phalanx "" a Monaco (1901). E sara il momento di passaggio. atlraverso il periodo fauve della " Briicke ". che approdera al suo primo *Acquerello astratto* del 1910, e, nel 1912, alla fondazione del " Blaue Reiter ", che aprirà la strada all'Espressionismo astratto.

Fotografia di Gustav Klimt.

GUSTAV KL1MT

(Baumgartner, Vienna, 1862 – Vienna, 1918). Pittore austriaco.

Dopo aver seguito i com alia Scuola di Arti Decoraiive di Vienna, dal 1876 al 1883. con Saufberger e con Makart, dal 1880 lavora col fratello Ernst e con Franz Maisch per decora/ioni e affreschi (soffitti per i lealri di Reichenberg, Fiume, Karlsbad, del Burgthealer e del Kunsthistorisches Museum di Vienna); alia morte del fratello, nel 1892, il gruppo si disperde. E il principale esponente del Gruppo della Secessione Viennese (1897) e il primo presidente. Collaboratore di « Ver Sacrum », la rivista della Secessione, e uno dei principali assertori della integrazione tra le arti. Formatosi sui maestri del Rinascimento, sulla scia di Makart, aderi dapprima al Postimpressionismo. Elaboro poi. verso la fine del secolo. un iinguaggio ispirato alie maggiori esperienze dell"Art Nouveau. da Tooropa Von Stuck, da Beardsley a Mackintosh a Khnopff, giungendo ad una interpretazione tutta personale del linearisnw bidintensionale decorativo. di riferimento bizantineggiante (nel 1903 era a Ravenna e i fondi oro dei mosaici bizantini e la bidimensionalita lineare di questi lasciarono in lui grandi tracce). con una sontuosita di carattere simbolico, a cui aggiunse una carica emotiva e un sensualismo intenso, tipici della sua visione artistica. Dopo una serie di opere impostate su un nuovo caratlere timbrico, dai paesaggi intesi come efflorescenze vitalistiche alle opere come *GiudillafSalome*, *Danae*, *Salome*, *Lit Verging. Le Ire eld delta donna*, nelle quali, anticipando le modaiila proprie del Cubismo sintetico. inserisce materie diverse (pietre. metalli...) e dove il suo decorativismo si imposta come fatto di astrazione bidimensionale (si vedano i fondi dei quadri a minutissima decorazione geometrical, egli si trovo in lotta contro tutte le autorita accademiche: nel 1905 rifiutd il premio Vilia-Romana (che aveva vinto con Hodler e Hiibner); rifiuto poi Hncarico di professore al-l'Accademia di Vienna; nel 1907, ritiratosi dalla -Secessione" fondava, con Hoffmann, la " Kunslschau " (la " Secessione della Secessione "). Nel 1906 era a Bruxelles dove eseguiva la decorazione musiva nel palazzo Stoclet di Hoffmann.

rrattanto i panneln decorativi per il sonitto dell Auls Magna dell LJniversita di Vienna gli venivano rifiutati; nel 1907 era a Londra, nel 1909 a Parigi. Dal 1912 divenne presidente deirUnione Austriaca degli Artisti: anche il suo stile ' dorato * si trasformava con la scelta di col or i diversi, ispirati a Matisse, e con I'acquisizione di una nuova morbidezza naturabstica. in conirasto con la rigida stilizzazione lineare che gli era stata propria.

11 suo nome si diffbndeva. intanto, all'estero e si inseriva tra i nomi di fama europea. Era professore onorario all'Accademia di Vienna e di Monaco, quando. durante 1'epidemia di spagnola che precedette la fine della prima guerra mondiale. ne fu colpito e perse la vita.

L'ornamento di Ktimt e una metafora della materia primordiale senzu limiii e intinitatneni? mutevole - rotante e turhinanle, che si altorclglia e serpeg%iti e ifltreccia. un turbine fiammeggianle che assume tulle le forme, lampi guizzanti e dardeggianti, lingua di serpenti. viiicci uvi-trtghiati, carene inviluppale e veil slitlanli.
(L. Hevesi. " Allkunsl Neukunsi. Wien 1894-1908"". 1909)

Fotografia di Max Klinger.

MAX KLINGER

(Lipsia. 1857 - Grossjena bei Naumburg, 1920). Pittore. incisore. scultore tedesco.

Studio all'Accademia di Carlsruhe sotto la guida di Grussow che. nel 1875. lo conduce con se a Berlino. Nel 1878 deslo grande scalpore esponendo alia esposizione annuale dell'Accademia di Berlino due serie di disegni. *Serie altorno al tema di Crislo* e *Serie sul ritrovamenio di tm Guamo.* che furono. peraltro. acquistale dail'Accademia. Ma. a causa della eccenirícitii di quest! lavori, FCIinger fu costretto a lasciare la Germania; si reco a Parigi dopo aver soguioinato per qualche tempo a Monaco e a Bruxelles.

In Italia dal 1888 al 1890. lavoro nello studio di Bocklin. A Lipsia nel '93 faceva della sua casa un centra di ritrovo della vita mondana e artistica cittadina. Dal 1897 insegnava all'Accademia di Lipsia. Dal 1903 visse a Grossjena. Dedicalosi anche alia scukura. vi introdus^e 1'uio della policromia. II suo simbolismo, per il quale egli subisce le ascendenze le piu disparate. dal mondo classico al realismo magico di Bocklin, passando per Goya. Puvis de Chavannes, Rodin, Von Marees, si personalizza in un linguaggio quasi surreale, molto intlucnzato da una fantasia portata al fantastico. ad una sorta di erolismo freddo, cerebrate, da component! psicanalitiche. I suoi mosiri, descritti nei minimi particolari, appartengono al mondo dell'onirico, ma le sue composizioni raggiungono talvolta una incisivita fantastica che le avvicina ai collages di Ernst de *La semaine de home.* E uno degli artisti prediletti da De Chirico.

FERNAND KHNOPFF

(Gremberger-lez-Termonde. 1858 - Bruxelles. 1921). Pittore. scultore, incisore e critico d'arte belga.

Di famigla patrizia, lasciati gli studi legali all'Universita di Bruxelles. studio con Xavier Mellery e all'Accademia di Bruxelles. Nel 1877 si reco a Parigi dove subi fortemente Tascendenza di Gustave Moreau. pur frequentando Tatelier di Lefevre *e* TAcademie Julian.

Fotografia di
Fernand Khnopff.

Molivi simbolico-misiici si rilroveranno sempre nel suo lavoro. che si rifa anche, con uiTaccentuazione di caraltere surreale. all'idealismo mistico dei PrerafTaellili. II suo ideale esteiico e rappresentato proprio da Gustave Moreau e da Burne-Jones, i cui nomi egli faceva campeg£?iure, incisi in due anelh di bronzo, alia parete di una stanza completamente vuota della sua inquietante, sir ana casa, dai grandi tendaggi scuri, arredala da lui slesso come un lempio \o-inio narcisisticamente alia soliludine. Mantenne molli rapporti con la Germania, particolarmente con Vienna: scrisse di Otto Wagner e il suo lavoro fu illustrato in « Ver Sacrum », l'organo delta Secessione Viennese, nel 1898. Nel 1884 fu Ira i fondatori del gruppo " Les Vingts ". Amico dei poeti della sua generazione. da Maeterlinck a Verhaeren (che scrisse anche sulla sua opera), interessato airidealismo mistico di Ser Peladan, il fondatore del gruppo dei " Rosacroce ", permeo la sua raffinata ricerca pittorica, svolta sempre con I'uso di mezze time, di uno spiritualismo emgmatico, ambiguo, carico di mistero e di riferimenti simboiici (la donna come essere ambiguo, misterioso. dispotico, seducente, quasi sfinge nata da un mondo diverso da quello umano - che diviene poi anche *i* simbolo deirarte e delta poesia come element! magici. misteriosi, evocativi di sogni). La sorella minore> che poso spesso per i suoi quadri. incarna il suo tipo di ideale femminile. L quadri di Khnopff portano spesso come titolo versi di poeti simbolisti e preralfaelliti. II tema delta soliludine e del mistero domina quasi tutta la produzione di Khnopff. Partecipo at primo Salon dei " Rosacroce " a Parigi nel 1892. Decoratore. scultore, artista mondano e un po' dandy, si specializzo in ritratu dj bambini e come paesaggisia- Arredo rHotel de Ville di Sainl-Gilles, il Teatro de la Monnais a Bruxelles e la sua casa.

O. Kokoschka.
*Autoritratto con
Alma Mahler.* 1913.

OSKAR KOK.OSCHKA

(Pochlarn. 1886). Pillore austriaco.

Formalosi nel clima della Secessione di Vienna, amico di Klimt e degli alln esponenti della Sccessione, dedico a Klimt le sue prime incision). reaLizzate per un suo delizioso Libretto per bambini " Sogni di fanciulli ". 1908, che coincidono col suo periodo piii vicino ai modi secession!sii. imbevuto di allusioni all'arte popolare e al folklore austriaco. L'amicizia con Tarchiietto Loos. che pone le basi della rottura col concetto di ornamento, caratteristico deirArt Nouveau *isj* ricordi il suo libro " Ornamento e delitto " del 1908), lo porto poi sempre piii verso un atteciamento eversivo, che sfocera nella collaborazione alia rivista « Der Sturm », considerala uno degli organi deirEspressionismo. Da questo momento la sua storia appartiene a quella di questa corrente.

Fotografia di
Pavel Warfolomeivitch
Kousnetsov.

PAVEL WARFOLOML1VITCH KOUSNETSOV

(Saratov sul Volga. 1878 - Mosca, 1908). Piltore russo.

Allievo della Scuola di Pittura, Scultura, Architettura di Mosca, assieme a Pelrov-Vodkine. di cui fu amico, risenti molto della maniera pittorica di Borissov-Moussatov. Tra il 1902 e il 1908 fu uno degli esponenti maggiori tra i giovani pittori simbolisti russi, attorno al gruppo " La Rosa azzurra »; fu anche legato alia rivista « La Toison d"or ». A Parigi fu membro delU. giuria del " Salon d'automne". La sua adesione al Simbolismo, che cessa col 1910. si esprime tn maniera particolare. con una ehiarezza e linearita espressive, di tipo ascetico-mislico.

F. Kupka, *Autoritratto.*

FRANTISEK K.UPKA

(Opocno. Boemia. 1871 - Puteaux, 1957). Pittore cecoslovacco.

Lavoro dappnma come sellaio, poi come verniciatore presso un artigiano che gli insecno Inso del coIore. Si dette allora a disegnare insegne per negozi e il sindaco del paese lo fece sludiare presso un professore ed entrare poi, flno al 1888, alia Scuola di Belle Arti di Praga. Fin da allora si interesso allo spiritismo. Nel 1892 era a Vienna e nello stesso anno si trasfema a Parigi. Qui comincio ad illustrare giornali satirici (« Le Canard sauvage »; « L'assiette au beurre »...) e alcuni libri, tra i quali la " Lisistrata " di Aristofane (1911). La sua pittura si ispirò inizialmente al mondo simbolico, secondo una visione fantastica, onirica, quasi medianica. Passo poi ad una progressiva scansione ntmica dell'immagine, per arrivare a quella che Apoilinaire defini la sua * arte orflca *, vicina. per certi aspetti dinamici (anche se svolta secondo ntmi lineari paralleli, su segment] di retta, oltre che sul cerchio) all'operazione di Delaunay nel suo ' cubismo orfico'.

LA L1NEA

La bellezza delle forme e prodottu da linee nascent! t'lina dalt'tillra in ondula-iom graduah.
(O. Jones. "Grammar of Ornament ". 1856).

Ciii che neila vita e geslo, movimemo. caraltere, espressione degli esseri rivemi e co!loca:ione degli oggetti. nell'opera a"one divenla tinea.
(F. Bracquemond. " Du Dessin et de la Couleur", 1885).

La tinea ha it compile di evocare quei complement! di cui la forma e ancora sprorvisia ma che sentiamo indispensabiti.

Quesll rapporti sono rapporli di slrullura e la tinea che li stabilise? ha il compito di suggenre lo sforzo di una energia. la dove la linea della forma palesa una riflessione la cui causa non appare evidente...

L'ornamento cosi concepito completa la forma: ne e il prolungumetilo.

La nostra ornamentuzione e nuova sollanto in virtu della cttscienza da not at-quisita delta natura della linea.
(H. van de Velde, " La linea e una forza ", 1923).

RENE LALIQUE

(Parigi, 1860-1945|. Disegnatore. creatore di gioielli c decoratore francese.

Dopo aver studiato alia Ecole des Beaux Arts a Parigi si dedica al gioiello aprendo una gioielleria a Parigi. J suoi raflinati e preziosi gioielli si ispirano a motivi fitomorfici e floreali. di tipo naturalistico. Si dedico anche alia realizzazione di oggetti, alia creazione di vasi in vetro e all'arredo. Espose nel 1895 al Salon des Champs de Mars e partecipo alia inaugurazione del negozio " L'Art Nouveau " di Bing, aperto a Parigi nel 1895.

RAOUL FRANCOIS LARCHE

(Parigi, 1860-1912). Scultore IVancese.

Seolaro di Jouffroy. atlivo a Parigi, e Ira gli scultori francesi il piii sensibile allc isianze dcl-I'Art Nouveau, Partecipa alle esposizioni del Salon dal 1884.

C. Larsson, *Autoritratto.*

(\RL OLAF LARSSON

(Stoccolma, 1853 - Sundborn, Falun, 1919). Piuore e grafico svedese.

l-ormatosi sullo studio degli antichi, approdo ad un suo rafRnalo linguaggio pittorico die Jo pond, partLColarmente nei ritratti, idealizzati in un alone di sogno, e nelle piccole composition! ad acquerello, ad aderire ai modi del Simbolismo internazionale. Negli acquerelli si aggiunge un gustoso umore popolaresco che egli non raggiunge neppure nelle sue grandi realizzazioni, quali gli affreschi nel Teatro dell'Opera e nel Museo Nazionale di Sloccolma.

LUC1EN LEVY-DHURMER

(Aigeri, 1865 - Le Vesinet. 1953). Pittore francese.

Siudia dal 1879 alia Scuola Comunale di disegno e di scuitura a Parigi, per seguire, poi, le lezioni di Raphael Collin. Premiato all'Esposizione Universale di Parigi del 1900. Lavora ilapprima come decoratore. In seguilo, verso il 1895, visita ['Italia e prende coscienza delle sue predilezioni per 1'arle classica ilaliana e per i Preraffaelliti. Espone nel 1896 a Parigi, presso Georss^ Petit (in qucsta occasione aggiunge al suo nome. Levy, una pane del nome della madre, Goldhurmer). Per la sua raffinata pittura simbolista, legata all'ideale dell'androgino, e che egli elabora sul filo di una fantasia sottile e ambigua, diviene quasi l'equivalente pittorico di Jean Lorrain. Egli sfuma, quasi, le immagini, nella natura circostante, in una visione da nuovo Eden. La sua notorietà, velocemente raggiunta, fece si che Péladan, il fondatore dei " Rosacroce ", lo desiderasse nella sua cerchia. Ma Levy•Dhurmer non voile appartenere a nessun arcolo. restando soltanto vicino ai letterati simbolisti, soprattutto a Rodenback. Dopo il 1901 abbandonò, tranne che nelle figure femminili, che illustrano le musiche di Beethoven, Fauré c Debussy, i temi simbolisti.

Oskar Kokoschka, *Ritratto di Adolf Loos*, 1909.

ADOLF LOOS

(Brno. 1870 - Kalksburg. 1933). Archiletto austriaco.

Studio al Politecnico di Dresda e nel 1893 era negli Stali Unili a visitare ["Esposizione di C htcagO- Lavoro a Vienna, aderendo limitatamente ai moduli lineari art nouveau. proponendo. contro I'ideologia riduttiva del disegno, tendente a dividere nettamente i processi elaboratm del progetlo, una piu diretla atksione alia realta con mezzi empirici; da questa sua imposiazione teorico-pralica deriva la sua polemica con la Secessione e la distinzione esatta, da lui riproposta, tra ' arte ' e ' architettura '. ! so] a to rispetlo alia situazione Viennese, fu amico di esponenti internazionali delle avanguardie, da Schonberg a Tzara. E autore di un celebre Mggio " Ornamento e delitto " del 1908 e di una rivista « L'Altro: periodico per I'introduzione della civilla occtdentale in Austria ». 11 suo linguaggio architettonico si attiene ad una bneanta e ad una purezza coslruttive per le quali i suoi studi americani furono determinant!, dalla lezione della Scuola di Chicago (come le strutture metalliche, introdotte da Le Baron Jenney nell'architetiura commerciale, il ricorso alla linea retta, una nuova articolazione degli spazi interni, l'uso del cememo armato in vista). Tra le sue opere: *villa Karma,* Montreux, 1904; *Casa Sterner,* Vienna. 1910; *palazzo per Uffici Goldman* in Michaelerplatz a Vienna, 1910 e alcuni bar famosi, eome il *Cafe Americain* a Vienna. Dal 1920 al 1922 diresse 1'ufficio per la pianificazione di Vienna. Nel 1923, a Parigi, entrd in rapporto con gli animatori di <> Esprit Nouveau » e col gruppo dadaista; nel 1926 costrui la *casa di Tristan Tzara,* Lavoro in seguito aneora a Vienna, a Praga. secondo linee di un raffinato purismo razionalista.

... i pittori, gli scultori, gli arckitetti abbandonino i loro comodi studi, rinuncino alia bro helia (trlt i i njettarjt) atl'incudifie. at telaio, al tornio da vasaio, alia fornace, al banco del falegntttne! Via tutti i disegni, via l'arte teorica e arida! Si tratta di ricercare nuove forme e nuove linee dalla vila dalle ubitudini, dalla comodita e dall'utitita.

Forza compagni, Varte e qualche cosa che si deve superare.

(" Samtliche Schriften ". 1897).

Sem. cancalura di Jean Lorrain.

JEAN LORRA1N

(1855-1906). Letlerato e critico letierario francese.

Tipico esponeme della generazione dei letterati ' decadenti ', amava tingersi i capelli di rosso (come, del resto. Baudelaire, di verde). pettinandoli in avanti sulla fronts, per farla sembrare **piu** bassa. come quella di un malvivente. 1 suoi romanzi perversi, carichi di erotismo e di sado-masochismo. sono il simbolo della sua inquieta personality di disadattato, caratleristica

della tipologia decadentista. Tra i suoi romanzi " Tres russe" (Mollo russo, 1886);- Princesses d'lvoire el d'lvresse "" (Principesse d'avorio e di ebrezza) 1902; " Monsieur de Phocas " (1910): " Histoire de Masques " (Storia di maschere), tutti improntali a impressioni di terrore. di lussuria. di fantasia malata e alludnata.

FRANCES MACDONALD MCNAIR

(Glasgow. 1874-1921). Designer e decoratrice scozzese.

Sorella di Margaret Macdonald. studio presso la Scuola d"Arte di Glasgow e, con la sorella. con Charles Rennie Mackintosh, con Herbert McNair (che sposo nel 1899). fece pane del '" Gruppo dei quatlro ", il gruppo che costitui la " Scuola di Glasgow ", esponente principalc del movimento scozzese di Art Nouveau. tsegui molti lavon di decorazione in gruppo e con McNair e partecipo alle principali rassegne di arli decorative internazionali. Fedele ad un raffinato linguaggio lineare. di caratteresi simbolista, contribui alia definizione di una immagine caratteristica del gruppo scozzese. Dal 1907 fu insegnante di arti decorative alia Scuola d'Arte di Glasgow.

MARGARET MACDONALD MACKINTOSH

(Glasgow, I865-1933|. Designer, arredatrice, deeoratrice scozzese.

Fece parte. con Mackintosh, che sposo nel 1900, con la sorella Frances, con NcNair. del '" Gruppo dei quattro " che porto al rinnovamento dell'arte in Scozia e fu il principals esponenie dell'Art Nouveau inglese al suo secondo momento. quando gia le esperienze continental], par-(icolarmente belga, erano state universalmente assorbite.

Di lei sono noti sopraltutlo i pannelli decorativi, svoiti secondo un linearismo simbolico di carauere fitomorfico, risolto in costruzioni simmetriche, bidimensionali. in cui un ramnalo lirismo si unisce ad un senso vivo del fatto decorativo. Di pregevole fattura anche alcuni lavon in metallo e le molle opere in collaborazione con Mackintosh.

Fotografia di C. R. Mackintosh.

CHARLES RENNIE MACKINTOSH

(Glasgow. 1868 - Londra. 1928)- Archiletto. decoratore, designer scozzese.

Studio alia Scuola d'Arte di Glasgow dal 1885. Nel 1890 era disegnatore presso la dilta Honeyman & Keppie di Glasgow. Intanto il gruppo dei " Glasgow Boys " (Guthrie. Laver. E. A. Walton) esponeva a Londra alia Grosvenor Gallery. Si diffondeva cosi a Londra Tinieresse per l'attivita culturale, viva e dinamica, di Glasgow. Intanto. nei '94. su « The Magazine » uscivano i primi disegni del futuro fondatore della " Scuola di Glasgow ", suscitando grande interesse. Il linguaggio fantastico dei " Glasgow Boys " si articolava in lui in uno stile purissimo, calligralico, estremamente raffinato, che conciliava il Simbolismo con la struttura classica catat-icristica della sua formazione di archiielto. Nel "96 un gruppo di piltori, architetti, decoraion scozzesi esponeva a Londra, alia " Arts and Crafts Exhibition ". Subito dopo Mackintosh, che aveva formato. con le due Macdtmald e McNair il " gruppo dei quattro ", ottiene i primi important incarichi: il direttore della Scuola d'Arte di Glasgow, Frances Neuberg, gli afnda il progetlo della nuova sede della scuola (iniziata nel '99) e gli viene commissionata la deeorazione delle *Sale da The* di Miss Cranston, decorazione alia quale collaborarono, quasi sempre. anche le Macdonald, divenute mogli. Frances, di McNair. Margaret dello stesso Mackintosh.

L'architettura di Mackintosh si imposta gia secondo un linguaggio sottilmenie anticipatore del movimento neoplastico. Gli arredamenti e i mobili di Mackintosh rappresentano quanto di piu perfetto sia stato realizzato dall'Art Nouveau al suo stadio piii maturo. Gli element! simbolici, fitomorfici, sono contenuti in un Linearismo di raffinata e semplice scansione ritmica. secondo una visione di equilibrio perfetto, paradigmatico. Tra le molte opere di architetiura la *Hill House* a Helensburgh (1902-1906), la *casa Bassel-Louke* a Northampton (1906). la *Windhill House a.* Kilmancou(l902), un progetto di casa per un amatore d'arte (presentata ad un concorso ne[illegible]). Intanto, su [illegible] e a la sua presenza ininterrotta alle principali rassegne di architettura e di arti decorative internazionali, la sua fama si allargava fino ad identificare il suo stile con la definizione di " Mackintoshismo ".

Trasferitosi a Londra, nel 1914 mal visto per la sua impostazione innovatrice e antitradizionale, non ebbe piu incarichi di architettura. Esegui invece progetti di mobili che divennero dei " classici " del movimento art nouveau e disegni di stoffe. Sempre piu isolato e solitario, nel 1923 si trasferi a Port-Vendres, nei Pirenei orientali, ove si dedico soprattutto alla pittura e al disegno, raggiungendo risultati di grande raffinatezza espressiva, secondo una sensibilita grafica e coloristica quale puo esser paragonata soltanto a quella di Klee. Mori in completo abbandono, poverissimo, minato da un tumore alla bocca.

Qui troviamo davvero il più strano miscuglio di forme irrazionali, puritanamente austere con una reale sublimazione lirica dell'interesse pratico.

Quelle stanze paiono sogni: dovunque brevi pannelli, sete grigie, sottilissimi fusti verticali in legno, piccole credenze rettangolari dal bordo superiore molto sporgenti, lisce, che non rivelano la loro fatlura a strutture e pannelli • d'itte, dalVaspelto Candida e grave di fancivlie pronte a ricevere la Santa Comunione — e tuttora irreali.

Vi era, destinato a qua/ che luogo, un pezzo di decorazione per un gioiello, ma [illegible] i contorni linee di una limida eteganza, simile a un'eco lenue e lonlana di van de Veide

Il fascino che esercitano queste proporzioni, la sicurezza aristocraticamente spontanea con cui sono slali disposli uno smaito, un vetro coloralo. una pietta dura, un ferro baUuto, seducono gli arlisti...

Qui e'era misticismo ed estetismo, sebbene per nulla in senso cristiano. ma che sa motif di elknropio, di mani ben curate, e di una delicata sensualila.

Quasi in conlrasto con la precedents esuberanza non e'era quasi nulla in quelie stanze, eccetto. dico, quelie due seggiole dirille, con gli schienali alti come un uomo, che, poggiando su un tappeio

bianco si guardavano reciprncamenre I'una iallra di sopra una tavaia smilza con un'aria silenziosa e spettrale.

(A. Hestermann. sulle opere di Mackintosh present) ad una esposizione a Vienna. 1900).

ANTONIO MACHADO

(Siviglia. 1875 - Collioure. 1939). Poeta spagnolo.

In equilibrio tra la pura testimonianza del sentimento e l'evocazione, per immagini, di una trasparente realta oggettiva, la sua poesia e sicuramente tra le meno legate allo spirito del tempo, di cui, tuttavia, non ignora i sapori. La protegge da ogni indulgenza alle penombre simboliste la virtù di saper esprimere la liberta del proprio mondo affettivo pur nella percezione immediata del mondo degli oggetti. in un rapporto, integro e diretto, di lineare. luminosa chiarezza.

Il limone sospende in abbandono

... sul muro bianco muove qualche ombra, / qualche ricordo. sulla balaustra / della fonte assopito, o dentro l'aria / un vagare di tunica leggera.
Nell'orizzonte della sera fluttua / quest'aroma d'assenza, / che dice all'anima splendente: mai, / e dice al cuore: spera.
Quest'aroma rievoca i fantasmi / delle fragranze vergini e defunte...
(trad. O. Macri)

ARTHUR MACKMURDO

(Heygaic, 1851-1942). Architetto, designer, economista inglese.

Verso il 1850 fu incoraggiato da John Ruskin verso rarchitettura. Nel 1882 con Herbert Home, Selwyn Image e Bernard Creswik, fondo la " Century Guild '", una associazione cooperativa di artisti-artigiani. Si dedico anche alia tipografia, alia decorazione su stoffa, alia grafica pubblicilaria. Scrisse, tra 1'altro, " Wren's City Churches " (Chiese di Wren nella citta di Londra) che pubblico con una coperlina in xilografia. nella quale appare, per la prima volla. in Inghilterra, il motivo caratteristico del " coup de fouet ", che diverrà simbolo dell'Art nouveau. Dal "lu fu"anche ed^ore"^']™rivista della Century Guild, « The^lobby ^orse" ***Tra** le opere di architettura, che egli tratto secondo un andamento lineare orizzontale, diverso da quello della tradizione inglese. si ricordano due case a Bush Hill Park (1873-1883). la *Mempes HOU.K* (1399). *e,* in collaborazione con H. Home, il *Savoy Hotel di* Londra (1889). Dal 1900 si ritiro nello Esses dedicandosi a problemi di economia e pubblicando anche una serie di volumi sull'argomento.

HERBERT MCNAIR

(Glasgow, 1870-1945). Arehitetlo. decoralc-re. illuslratore scozzese.

Studio alia Scuola d'Arte di Glasgow. Lavoro inizialmente presso la ditla Honeyman and Keppie. dove conobbe Charles Rennie Mackintosh, suo futuro cognato, col quale inizio una collaborazione assidua; con lui e con le sorelle MacDonald, una delle quali, Frances, sposo nel 1899. fece parte del '* gruppo dei quatlro " che rinnovo la situazione artistica scozzese. nel-1'ambito delle esperienze piu mature dell'Art Nouveau. Autore. spesso in collaborazione con Ui moglie, di arredamenti e di decoraziom lamose. illustro anche molle opere lelterarie con una notevole qualità grafica e stilistica.

Fotografia di F. Madox Brown.

FORD MADOX BROWN

(Calais, 1821 – Londra, 1893).

Pittore inglese. Viaggio nelle Fiandre e fu allievo. a Bruges, di Gregonus {davidiano). ad Anversa. di Wappers. Dal 1840 visse quasi sempre a Parjgih pur avendo rapporti fiui e dirclti con Londra. Durante il suo periodo di formazione e di studio, segui le orme dei Nazareni Cornelius e Overbeck, incontrati a Roma. Colpito da gravi perdite affettive (la madre, il padre, *una* sorella. poi la moglie). ne risenti anche nel lavoro che divenne incerto, talvolta artificioso.

Fu molto legato ai PrerafTaelliti (aveva incontrato Dante Gabriel Rosseiti nel 1848), per quanto non facesse mai parte diretta della Confraternita. In molte sue opere i motivi allegorici, simbohci. propri dei Preraffaelliti, si intrecciano a motivi realistici, a tendenze monumcntalcggianti (ill. pag. 30).

Charles Doudelet. *Ritratto di Maurice Maeterlinck.*

MAURICE MAETERL1NK

|Gand. 1867 - Niz^a. 1949). Drammaturgo bclga.

Laspcuo peculiare della sua arte e costituilo dalla possibilita dei continui sovrasensi che k- >ue espressioni, anche le **piu** semplici e chiare, possono assumere: da qui il valore simbolico Jclle fra5i, la loro possibilita di risonanze molleplici che ne fecero, soprattutto nell'ambito delle opere di teatro, il tessuto più congeniale agli ulteriori interventi musicali contemporanei, come ,i\>enne per iftesto del " Pelleas et Melisande " indisiolubilmenk leg;ito alia musica di Debussy. Questo particolare valore carico di efletti sfumati ed ' umbratili' fa di questa poesia una Jelle piu significative del tnovimento floreale-simbolista.

.1 STAV MAHLER

(Kaliste. Boemia, 1860 - Vienna. 1911). Compositore e direttore d'orchestra auslriaco.

In campo musicale e l'erede della tradizione classica austriaca. II contenuto intellcttuale

E. Orlik,
Ritratto di G. Mahler.

delle sue sinfonie sembra ispirato da programme lelterari e filosofici, come accade, del reslo. anehe per Berlioz e per Liszt. La musica di Mahler si caratterizza, inizialmente. in un raffinato recupero del folklore musicale slavo-ungarico; in seguito si complies in una distorsione lonale. preannunciante l'atonalità, il " bruitisme " e anche il serialismo, dovuto, in parte, ad una sua adesione ai modi di Schonberg. Nominato direttore di orchestra e in seguito direttore artistico del Teatro deU'Opera Imperiale di Vienna, fece conoscere operisti come Strauss, di cui difese -Salome". Pfitzner, Wolf, Puccini. Nel 1902 sposava Alma Schindler, figlia del paesaggisia. ed aveva 1 primi rapporti con la " seconda scuola Viennese ". Dal 1897 al 1907 compose, oltre alle sinfonie IV, V, VI, VII, VIII, i "Leader" su poesie di Friedrich Rukerl.

... Era Id. pallido, sotlile. di basso stalura. un riso allungaw. la frame larga e incorniciata da una capigliatura nerissima, gli occhi attenti dielro gli occhiali: il suo viso aveva un'espressione allo stesso tempo dolorosa e sardonica... in breve, era una autentica incarnazione di quei maesxro di cappella Kreisler appassionato dernoniaco. auloritttrfa tale e quafe appare aH'imma%ina~ione del giovani lettori di E.T.A. Hoffmann...
IB. Waller, in " G. Mahler'", di U. Duse|.

AR1STIDE MA1LLOL

Jozsef Rippl-Ronai,
Ritratto di A. Maillol,
1899.

(Banyuls-sur-mer. Pirenei Orientali. 1H61 - Perpignan. 1944).

A Parigi all'Ecole des Beaux Arts, allievo di Gerome e di Cabanel, passava poi a studiare scultura all'Ecole des Arts Decoratifs. Decisivo il suo incontro con Gauguin, dopo il quale egli abbandona gli studi accademici e apre un atelier di tappezzeria a Banyuls. Nel 1893 si avvicina al gruppo dei Nabis. In seguito ad una malattia agli occhi abbandono la pittura per arazzi e si dedicd alia scultura. Partecipo nel 1898 alia Esposizione de " La Libre Esthetiuue " di Bruxelles con una serie di piccole terrecotte. di carattere simboiista e postimpressionista. di fresca *e* vibrante sensibilita luministica. Nel 1903 si stabiliva a Marly, vicino a Maurice Denis, del quale subì fortemente l'ascendenza.

LOUIS MAJORELLE

(Toul, 1859 - Nancy, 1926). Decoralorc c progctlista di mobili francese

Dopo aver seguilo i corsi dell'Accademia di Belle Ani di Parigi torna a Nancy, doie porta avanti 1'azienda paterna di mobili. Dapprima si attiene alia tradizione legata alia riproduzione degli stili, particolarmente del rococo; ma in seguito. anche sotto ('influenza di Gakle. che portava avanti, a Nancy, una continua attivita di promozione culturale, si volge ai modi linean e floreali dell'Art Nouveau, nella versione naturalistic propria della scuola di Nancy. Ma. a differenza di Galle, il cui stile resta lineare e bidimensionale, Majorelle e piu legalo a molu: plastici. E stato uno dei fornitori di Bing per il suo negozio parigino. Col decadere della scuola di Nancy, di cui resta uno dei principal! esponenti. torno all"imitazione degli stili classic!.

JACEK MALCZEWSKI

J. Malczewski,
Autoritratto, 1914.

(Radomin, 1854 - Cratovia I9'»9) Pittore pohtco

Dopo aver studiato pittura a Cracovia fu a Parigi dal 1867 al 1877. e vi frequemo 1'Ecole des Beau\ Arts. Viaggio poi in Asia Minore, in Grecia, in Italia, a Monaco. Di ritorno a Cra-Lovia fu rettore dell'Accademia di Belle Arti. Partito da un realismo di carattere sociale. sul u.ma della liberazione nazionale contro la Russia, dal 1890 passo al Simbolismo. trasformando anche la sua gamma coloristica in toni piii dilatati e piu chiari. I] riferimento nostalgico \erso un passato mitico e verso ideali di risveglio nazionale restarono comunque alla base della sua lematica trasformando il suo simbolismo in maniera personalissima; egli raffigura. infatti personaggi della vita reale, amici, persone note, collocandoli in paesaggi altrettanto reali^itci in LUI in n ce peraltro, immagini inventate e miticne, sirene, angeli, rarngurati secondo una visione erotico-sensuale. I suoi temi sono quelli del destino di morte che incombe sull'uomo e t^uello del selvaggio del suo pae' e the esprime nel Mmbolo ^pes o ritornantt. delle rnam leflatc

STEPHANE MALLARME

Paul Gauguin,
Ritratto di Stéphane Mallarmé, 1891.

(Parigi, 1842 - Valvins, 1898). Poeta france e

Apparentemente al centro della tematica e degli attributi più scopertamente floreali, alcuni suoi *poemes ["* Herodiade ", per esempio) nascondono. tra le pieghe delle immagini una \.oerenza e un rigore cartesiani che ne tolgono il soverchio di *décor* e il peso del sostrato psicoloaico facendone risaltare tutta la purezza della struttura genuinamente intellettuale: ne na^ce cosi un affascinante comraslo di apparente sensualita e di lucidita razionale, col re uliaio di sapori e di toni traslucidi, sublimati nel crogiòlo di una crisi in perenne divenire.

I rodiade

... Pet me fioTt to i per nie de efta' c voi gtardttu d amen ta \oi to 'tQpetc omttie?si ienza fun in baralri sapienli e splendidi! ori / sconosciuti che il vostro antico lume • sotto il buio ietargo d'una terra / originaria custodite! e voi. { pietre da cui derivano i miei occhi come pun gioielli il melodioso / barbaglio! e voi metalli che il fulgore / fatale date alia mia ckioma gioto-ne ed i! flusso compaito!... Ma tu. donna, j lu che sei nata in secoli maligni / per la pencnaa dei sibillini / antri. e un mortale adduci, onde dai calici / delle mie vesti, arma dai selraggi pia-Lin gorgherebbe il bianco brivido / della mia nudita. tu profetizza / eke se Vazzurro tiepido d'eslate, / verso il quale ogni donna per impulso / nativo si disvela. mi vedesse . nel mio pudore trtmulo di stella, monrei'

M'innamora quest'orrore / d'essere intatta — e in mezzo allo spavento / vivere voglio che dai miei capelli / prorompe. per sentire, nel giaciglio / raccolta, a sera, rettile inviolato nella mm

carne inutile il baleno j freddo delta lua pallida ckiarezza, / o nolle, lu che muori. lu che bruci di castita. lu bianca di ghiaccioli : e di neve crudele. Ed io, sorella / lua solilaria, o mia sorella eterna. / io saliro a incotilrarli, di me aogno: 1 gia tale divenula. limpidezza / rara d'uti cuore che quel sogno fece, / ecco che sola netla mia monotona j patria mi credo — e nell'idolatntt tutto mi vive intorno d'uno specchio ! che nella sua dormente indifferenza / Ei-odiade riffelte dallo sguardo j lucerne di diamante... Oh si, supremo / incanto, si, Io sento, io sono sola.
(trad. V. Pagano)

Ilya Repin, *Ritratto di Savva Mamontov*, 1879

SAVVA IVANOVICH MAMONTOV

(Siberia, 1B4I — Mosca. 191B). Industrial e mecenate russo.

Con la moglie Elizaveta (1847-1908) creo. nella sua proprieta di Abrammtsevo, un importante circolo di artisti, musicisti, critici, a Ho scopo di formare una compagnia privata dell'Opcra; il primo progetto si allargo fino a proporsi come centro per la rinaseita dell'arte popolare in Russia e per reducazione artistica dei contadini, che divenivano ' contadini artigiani". E chiara l'impostalone paternalislica del programma, che rappresento perallro, nella Russia del [empo^ un apporto notevole per Io sviluppo della coscienza della dignita personale del popolo. Alia cerchia di Mamontov fanno capo i nomi piu notevoh tra gli arlisti del periodo, da Korovin, a Vastnetsov. a Vroubel, che contribuirono alia diffusione del Modernismo nella cultura russa, pariendo dalle teorie di Ruskin e Morris, per recuperare il signiflcato deirarie locale tradizionale. In questa prospettiva Mamontov e il suo cerchio disprezzavano l'Impressionismo francese, convinti che nella tradizione locale ci fossero da scoprire più tesori che non nelle innovazioni straniere.

A. Martini, *Autoritratto*, 1909.

ALBERTO MARTINI

(Oderzo, Treviso, 1876 - Milano, 1954). Incisore, pittore, e illustralore italiano.

A Monaco nel 1898, in pieno clima secessionista, studiò l'incisione antica tedesca: di una accesa vena fantaslica i suoi richiami cullurali vanno da Diirer a Bosch, a Bruegel, a Callot, ai Preraffaelliti; esponente della tematica erotico-decadente fine secolo, nel 1902 illustrava " La secchia rapita " del Tassoni; piu tardi elaboro una nuova tecnica Litografica il cui nero vellutalo e morbido era ottenuto a fittissimi segni sottili, una sorta di punteggiatura, a minuti tocchi di penna. Tra le opere che egli illustro durante la sua atliviia figurano " II Morgante maggiore " del Pulci, la " Divina Commedia ". II suo erotismo si esprime in maniera quasi surreale, con una intenzionaliti di esasperazione macabra e crudele che trovera la sua piu diretta esplicazione nelle illustraztoni di Poe (1905-1908) e, in seguito, di Huysmans (" A Rebours ") e di D'Annunzio (" Cronache bizanline ""). Illustro anche Shakespeare (" Amleto ". " Macbeth "). Sempre piii imbevuto di umori surreali e magico-onirici, non voile mai far parte, peraltro, del movimento surrealista, malgrado i suoi rappord col gruppo che risalgono al '24.

Nel 1912 inizia il periodo dei pastelli e nel 1914 escono le due serie di litografie " 1 misteri " c " La danza macabra " che esprimono compiutamente I'ambigua fantasia del suo simbolismo decadente; del '20-'23 sono " Fantasie bizzarre e crudeli "; nello stesso periodo iniziava la sua viva e intelligente attivita di scenografo che culmina neirinvenzione del " Tetiteatro " (teatro sull'acqua). Nel 1928 si trasferi a Parigi, dove rimase fino alia seconda guerra mondiale. Era anche I'anno in cui ebbe inizio la sua ' pittura alia maniera nera ' che riprendera poi nel 1949. Artista isolato, ostile al tonalismo e all'lmpressionismo. raggiunse grande fama, soprattutto all'estero, per il modo con cui riusciva a bloccare l'immagine in un contorno lineare, in un forte c on! r as to di bianco e nero, cosi da creare una sorta di apparizione misteriosa, ossessiva, da incubo. Gli stessi temi Martini affrontò nella pittura, in cui peraltro egli non raggiunse l'incisiva forza espressa nella grafica.

ARTURO MARTINI

(Treviso, 1HK9 - Milano, 1947). Scultore italiano.

L'incontro a Burano con Gino Rossi nel 1909 e un breve periodo trascorso a Monaco alia scuola di Hildebrand, e inoltre, la sua pratica ceramica, che Io porlo a mantenere sempre un rapporto artigianale, diretto, con la materia. delerminarono in lui una prima adesione ad istanze liberty, attraverso le quali egli tento di accordare la linearita simbolica con la forma plastica e il significato espressivo. E il periodo delle famose opere *Fanciulla piena d'amore* (1913); *Fanciulla che odora una rosa* (1913) e di altre, che segnano un momento di adesione anche alle linee di Minne; da queslo momento egli passera ad una sintesi purista e metafisica che sara una costante del suo lavoro, fino all'adesione involutiva a " Valori plastici " e al • richiamo all'ordine'. nella retorica fascista del tempo; dalla quale, peraltro, egli continuò a salvarsi in opere importanti e personali, per le quali la tradizione della scultura elassica italiana e i modi delle avanguardie si uniscono in una sintesi plastica, arricchita anche dal suo uso lirico e luministico della materia.

OCTAVE MAUS

Teorico belga; fondatore della rivista « L"Arl Moderne » (1881), della " Societe des Vingt " (1884-1893) e delFassociazione "La Libre Esthetique " (1894-1914).

Era il tempo di un estetismo sopravvissuto ai preraffaellili...

Nulltt era piu curioso della vernice di uno dei nostri Salon ove slavano gomito a gomirti dt/nne eleganti dall'abbigliamenio bizzarro lunganteme medilato. le cui tuniche di veltutv verde e seta color malva. i pepli di veti arancio. i diademi. le borsetle; i gigli che tutvoltu portavano a guisa di ceri, tentavano un'armonia, tra le acconciature ruskiniane e la cornice moderna nella qualv rise > volteggiavano.
(- La lanterna magica ". in " Trente annees de lutte pour Tart. 1884-1914", 1926).

VITEZLAV KAREL MASEK

(Komarau. 1856 – Praga, 1927). Pillore e architetto cecoslovacco.

Sludio a Praga: fu a Monaco e a Parigi, dove si inizio al Pointillisme. sulla scia di molt] simbolisti francesi, come Osbert e Henri Martin. Come Malczewski tratta temi simbolici riferiti al mito nazionale e a] desiderio di liberta del suo popolo. di cui egli intende preannunciare La rinascita.

I suoi personaggi sono infatti eroi e eroine nazionali. come la sacerdotessa *{La proleieaa Libusa*. c. 1893), una antica regina di Boemia. il cui nome e legato alle origini di Praga e che eeli raffigura. immobile e spetlrale. in un paesaggio notturno, da sogno favoloso.

J. Mehoffer, *Autoritratto*. 1898.

FOZEF MEHOFFER

(Ropczyc, 1869 - Wadorvic, 1946). Pittore polacco.

Si inizio agli studi di diritto; passo poi alia pittura, partecipando alia realizzazione delte veiraie di *Nosira Signora* di Cracovia. Si reco anche. per sludio. a Vienna o a Paiigi. NeJ 18% era di rilorno a Cracovia e partecipava al concorso per le vetrate della chiesa collegiale di *San Nicola* di Friburgo; vincitore del concorso realizzo le velrate dal 1896 al 1934. Fu autore di molte opere ad affresco (come quelle per il castello Wavel a Cracovia). di molte decorazioni e vet raw in Polonia.

II simbolismo del suoi quadn si esprime con un ncco bagagho decorat]vo. ispifato anche ul folklore locale.

GIOVANNI M1CHELAZZ1

(Roma. 1879 - Firenze, 1920). Architetto italiano.

Lavoro a Firenze, applicando nel suo lavoro i risultati dei suoi appassionati sludi sullArt Nouveau delle Secessioni e della Scuola di Glasgow, che egli aveva approfondito culturalmente con lunghe ricerche. Segui tutti gli scriui di Otto Wagner; da " Nuova Architettura " del 1894 a tutte le pubblicazioni della Wagnerschule. Riusci a volgere in Linguaggio personale. di ramnata sensibilità e fantasia, e con un vivo senso dell'articolazione plastica del fatto architettonico. la sua esperienza culturale, realizzando una serie di opere che restano tra le piu important del Liberty italiano, anche se non tra le piu note: i villini *Ravazzini* a Firenze (1907-1908); quello *Broggi-Caraceni* (1911). villa *Baroncelli* (1920), la casa-studio in Borgo Ognissanli. nei pressi del centro storico fiorentino, da poco tempo riconosciuta a lui (Cresti), e molte opere. oggi distruite (come la villa *Vemilari* e la villa del *Beccaro*, 1907), e alcuni edifici in Versilia. testimoniano di un lavoro condotto con una passione e una serietà di intenti straordinarie. Di lui non restano ne progetli ne document!, andati tutti distrutti dopo il suo suicidio (che sembm avvenuto alia Badia Ficsolana), al c^uale contnbuirono delusion! sentimentali e_h probabilmente. una grave crisi di scoraggiamento ^uando. al ritorno della guerra, si trovo di fronte ad una situazione socio-politica e. di conseguenza, artistica completamente involute e deludenti.

Fotografia di J. Everett Millais.

JOHN EVERETT M1LLAIS

(Southampton. 1829 - Londra, 1896). Piltore inglesc.

Di origini ricco-borghesi, dedilo al disegno fin dall'infanzia. studio prima alia Sass's Drawing School, poi alia Royal Academy di Londra, dove espose nel 1846 opere di gusto romantico. Si avvicinava poi al gruppo col quale fondava, nel 1848. la Confraternita preraffaellita. Secondo Li tendenza e le linee programmatiche della Confraternita, in liianiera minuziosamente descricnva. pur nel la trasfigurazione rom antica della realta, dipinse, tra l'altro, *Lorenzo e Isabella* (1849). *(h'su nella casa dei genirori* (1849). in questo periodo, con la Confraternita, fondava la rivista « The Germa, che durera un solo anno (1850). 1 Preraffaelliti non furono, infatti. agli inizi. molto ben visti dalla societa inglese, anche *se* trovarono un difensore acceso in John Ruskin (1851). Quando finalmente furono accettati all'Accademia, Millais vi ottenne un notevole successo col quadro *Ofelia* (v. pag. 32. n. 62). Millais fa uso di colon brillanti. freddi, quasi timbrici. evidenziando con preziosa sottigliezza i particolari.

Una serie di lavori diffusi attraverso le esposizioni gli dettero un cerio nome (Z. *online di xearcerarione. II rirratto di John Ruskin,* 1853-1854. ecc.).

Continuava intanto I'attivita xilografica, che, secondo il programma preraffaellita. tende ad una piu ampia diffusione e assume un carattere di divulgazione di tipo sociale.

G. Van de Walle, *Ritratto di George Minne*. 1885.

GEORGE MINNE

(Gand, 1866 - Laethem-St-Martin. 1941). Scultore e disegnaiore belga.

II padre, architetto imprenditore, non crcdeva alle possibiHta artistiche del tiglio che riusci <i frequentare TAccademia di Gand dal 1882 al 1884; tra il 1885 e il 1889 lavoro in solitudine. subendo, in parte, 1'ascendenza lontana di Rodin. L'amicizia coi maggiori poeti simbolisti del suo paese, da Gregoire Le Roy a Van Lerberghe a Verhaeren, accentuo la sua sensibilila misticheggiante e involula; illustro Maeterlinck, subendo, per un breve periodo, I'incanto di un favoloso medioevo. Ma i suoi lavori piu importanti furono realizzati in estrema solitudine. quasi in mi5eria, a Bruxelles, dove rimase tra il 1895 e il 1898; furono, questi *Gli inginocchiaii. Luomo tlell'otre, Solidarieia.* Invitato nel 1890 dai " XX " di Bruxelles, entro nel gruppo nel 1891. Espose unche a Parigi col gruppo dei " Rosacroce ". Riliratosi. nel 1899, a Laethem-Sl-Martin dnenne l'animatore culturale del paese, dove rimase flno al periodo della prima guerra mondiale. quando si ritiro nel Galles. Dal 1912 al 1914 e dal 1916 al 1919 tnsegno alFAccademia di Gand La sua opera piu famosa e la *Fontana degii inginocchiaii,* del 1898, il cui progetto, in quattro repliche, si conserva a Gand, Essen, Vienna. Bruxelles.

Il suo simbolismo mistico si esprime in una stilizzazione lineare estremamente caratterizzata, che avrà molta ascendenza sui modi di Lehmbruck e, in Italia, nel lavoro di Wildt e sul disegno del primo Casorati.

G. Moreau, *Autoritratto*.

GUSTAVE MOREAU

(Parigi. LS26-L898). Pitlore francese.

Figlio di un architetto, studio all'F.cole des Beaux Arts di Parigi. sotto la guida di Picot, dill 1846 al 1849. Frequento lo siudio di Chasseriau, che, con Delacroix, fu il suo pittore preferito. dal 1850 al 1856. Fu poi in Italia (1S57-L859), di dove riporto una serie di copie dai maestn del Rmascimento.

Partecipo alle rassegne dei Salons con vicende alterne. ma visse molto isolato, lavorando alle sue opere che riprendeva anche a distanza di molti anni, elaborando composizioni sempre più vaste, sempre più immerse in una sua magica atmosfera di fastosa, rutilante, carica fantasia oninca. Misogino profondamenie innamorato della bellezza femmimle nell immagine del* l"Androgino, trae i suoi temi dai mid classici, dalle leggende e dai raeconti biblici. II tema della Salome, che mcarna La sua idea della donna (" annoiata, capricciosa, dalla natura animate; che si da al piacere. molto poco vivo per essa, di vedere il suo nemico a terra, lanto e disgustata da tulta la soddisfazione dei suoi desideri... che passeggia con noncuranza vegetale e bestiale nei giardini appena insudiciati da quel terribile omicidio che terrorizza lo stesso boia... che cerca le emozioni malsane e che, stupida, non comprende neppure I'orrore delle siiuazioni piu spaventose "), che bacia la testa staccata di Giovanni Baltista, dopo averla chiesta in premio della sua danza, ritorna frequentemente nelle sue composizioni, emergent? come un apparizione dal fondo cupo, grondante di colore smaltato. perlaceo, in mezzo ad architetture fantastiche. complesse ed eterogenee, ricche di prospettive e di esoliche decorazioni fastose, in un alone di mistero che fara di Moreau un pittore amato pnma dai Parnassiani, poi dai surrealist!. Resta, comunque, uno dei precursor! del Simbolismo, che incarna nel suo significalo piu profondo e misterioso.

Il carattere sensuale, misticheggiante, suggestivo, torna nei temi **piii** disparati, dalle i11lustrazioni per le favole di La Fontaine *aWEdipo e la Sfinge. sMErcote e Vidro,* al *Rapimemo di Europa...* Torna spesso sui suoi temi, e lascia incompiute molte opere. dove le sue qualita coloristiche risultano anche piu evidenti, facendone, addirittura, un precursore del tachisme. La sua casa parigina, in rue La Rochefoucauld, e divenuta poi il Musee Moreau: vi si conservano la maggior parts delle sue opere piuoriche e grafiche e anche 11 sue sculture in cera.

Neliapvru di Mart'tm, concepita al di fuori di tutli i dati del Tcstamenlo. Des Esseintes vedeva ftthii... olita e sowumana Salome che aveva vttgfteggiaro. Esxa non era piu soliiiiiif ... -uippa ad un vecchio, con urta contorsione lasciva dei feni- un grido di desidi'i'i" ... :it I'energia, piega la volonla d'un re, Hffbinando i sent, scuofendo il il venire. ... cssa diveniava, per cosi dire, il simbolo indialo della insopprimibile lussuria. h deti deH'iinmoriale Isteria; la Bella maledella, elella fra tulle dalla Catalessi. the le fa di marmo le carni. diferro i muscoli: la Bcslia moslruosa. indifferenle. irresponsabile. the come Elena di Troia awelena tulta cid che \ede. lutto cid che locca.

(J. K. Huysmans, -A rebours ~, 1884, trad. C. Sbarbaro).

Dante Gabriel Rossetti, *William Morris a ventidue anni*, 1856.

WILLIAM MORRIS

(Walthamstow, 1834 - Hammersmith, 1896). Piltore. decorators. grafico...

E)in.inio di ^ludi subi una profonda crisi religiosa. Discepolo di Ruskin. ... liiiKR-.lon.- J.-l qualecostitui, a Oxford, una sezione della Confratemiiii ... raffaelliti, dopo un iiiiiisiui tun lui in Francia. II suo inieresse per il Medioevo si esplico alloia no.lo *-nAh-* dol Gotico francese e nel proposito di studiare architettura. per cui gli fu maesiro F.dmund Street.

Nel 1883 aderi al Socialismo, che intese secondo una visione idealistica, romanliea, di caraitere utopico. Fondatore, a Londra, della rivisia «Oxford and Cambridge Magazine", scrisse alcuni raeconti, come " The Dream of Jonh Boll " (II sogno di J. Bull, 1888), " New From Nowhere •' (Notizie dal luogo che non esiste), di carattere avveniristico, e - Socialism: its Grouth and Outcome " (II socialismo; suo sviluppo e risultati, 1893); fu anche autore di poemi e di opere in versi, lutte improntate ad una romantica visione delle leggende medievali e classiche e delle saghe nordiche (" The Life and Death of Jason "; " The Defence of Guenevere and Other Poems "; " The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblung "...).

M. Berboom, caricatura di Morris e Burne-Jones.

Ma la sua imporlanza e legata all'attivili artistica, che egli interpreta come mezzo di riforma sociale da perseguirsi attraverso un progressivo miglioramento del gusto. Si dedico, secondo gli insegnamenti di Rtiskin, alle arti applicate, considerate lo strumento piu diretto di penetrazione in tutti gli strati sociali attraverso **gli** atti della vita. Fattasi costruire, daTarchitetto Philipp Webb, la *Casa Rossa* a Upton (1860), ispirata a intenzione di semplificazione del gusto, seppure plena di riecheggiamenti medievaleggianti, ne disegno personaImente. fin nei minimi particolari, tutti gli accessori e, nel 1861, con Dante Gabriel Rossetti, Edvard Burne-Jones. Ford Madox Brown, Marshall, Faulckner, Webb, fondo a Londra la ditta " Morris, Marshal], Faulckner & Co. ", per la produzione di oggeiti ed elementi per I'arredamento e la decorazione della casa, in cui tutti gli artisti si deflnivano ' operai d'arte'. Contro la degenerazione del gusto rappresentata, secondo il suo parere, dalla produzione industriale di serie, oppose il lavoro artistico e artigiano, che, peraltro, imponeva prezzi piu alti e percio escludeva dalk possibilita di acquisto proprio quella massa che Morris intendeva riqualificare atlraverso I'educazione del gusto. Percio gli arredamenti e gli oggelti eseguiti dalla " Morris, Marshall, Faulkner & Co. " divennero fruizione di elite. Nel 1881 la ditta. con ladefezione di Madox Brown, Rossetti. Marshall, si trasferi in campagna, a Merton Abbey; reslarono con Morris Burne-Jones. Faulkner. Webb.

Friedrich König e Kolomar Moser, *Moser-Muse*, da « Ver Sacrum ».

Nel 1888. con altri, Morris fondava la " Am and Crafts Exhibition Society ". con la quale prosegui il suo apostolato riformistico, tendente a sanare la dissociazione tra arte e società, messa in evidenza dal sorgere deirindustrialesimo.

Nel 1890 Morris apri anche. a Merlon Abbey, una tipografia, la " Kdrascotl Press ". che divenne famosa per la pregevolissima produzione con presse a mano; tra le opere piii importanti un'edizione dell" " Opera Omnia " di Chaucer, del 1896. Ma come iniziativa commerciale fu un fallimento completo. Morris aveva disegnato appositamente i caratteri di stampa, come aveva disegnato J motivi per le stoffe prodolte dalla ditta (i chintzes) e per le carte da parati-

II fano che Morris facesse coincidere la degenerazione del gusto e il basso livello delta situazione sociale con il progredire della macchina e dell'induslria lo pose necessariamente in una posizione antiprogressista, di carattere reazionario, cbe rischid di far degenerare la sua impostazione umanitaria.

Le opere di Morris furono pubblicate nel 1910-1915, nei -Collected Works" (24 voll.). u cura di M. Morris, a Londra: le " Letlere " videro la luce nel 1950 (a cura di P. Henderson); nel 1927 usci a Durham, North Carolina " The Social Philosophy of William Morris ". di A. A. Helmhotz-Phelan; nel "34. di A- P. Arnot, usciva a Londra " William Morris: A Vindication ": a Walthamstow, nel *34. usciva, a cura di G. E. Roebuck " Some appreciations of William Morris " (2 voll.); nel 1940, di L. W. Eshelman, " A Victorian Rebel ", a New York; il primo studio italiano su W. Morris si devc a S. De Carlo, •' William Morris", Milano 1947 (ill pane 24-43, 60).

KOLOMAR MOSER

K. Moser, *Autoritratto*, 1900.

(Vienna, 1869-1918). Pittore. grafico. designer austriaco.

Dal 1886 al 1892 studio all'Accademia di Vienna e dal 1892 al 1895 alia Scuola d'Arte di Vienna; nel 1897 fu tra i fondatori della Secessione Viennese. Dal 1905 fu nel gruppo della " Secessione della Secessione " con Klimt. Di una vivace fantasia decorativa e ira i principali collaborator grafici di « Ver Sacrum ». Noto anche come allestitore di mostre e come arredatore. realizzo anche oggetti di cccezionale qualita formale.

ALPHONS MARIA MUCHA

(Ivancice, Moravia, 1860 — Praga, 1939). Decoratore, grafico, pittore cecoslovacco.

Ai suoi imzi intendeva dedicarsi alia musica e alia recitazione teatrale. A Vienna nel 1877 vi lavoro come decoratore per il " Theater am Ring ". Un mecenate e protettore, Khuen Belassi. 10 fece studiare presso 1'Accademia d'Arte di Monaco. A Parigi nel 1887, col pittore Masek. suo compatriota, frequento I'Academic Julian e inizio la sua attivita di illustratore nei piu noti giornali parigini. Nel 1898 gli fu comtnissionato un manifesto per Sarah Bernhardt. Da allora divenne noto come cartellonista, come disegnatore di gioielli. di sloffe, di abiti. come arredaiore di mostre e vetrine. Nel suo studio si raccoglieva lutto il gruppo dei simbolisli di tendenza esoterica; era amico. tra I'altro, di un famoso specialista di ipnotismo e di parapsicologia, Albert de Rochas. Celebre in tutto il mondo per le sue realizzazioni grafiche, per le quali si serviva spesso di modelli fotografici, nel 1904, per seguire la sua passione pittorica, lascio Parigi per gli Staii Uniti. Dedicatosi completamente alia pittura realizzo opere simboliste e scene storiche. Tornato in patria nel 1911 realizzo una serie di dipinti dedicati all'epopea slava. Collaboratore di molte riviste, tra cui « La Plume ». fu all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 con le pitture murali nel padighone sud-sloveno. Le sue decorazioni sono numerose in edifici pubblid e nei teatri di Berlino e di Praga.

Foiogralia di A. Mucha.

EDVARD MUNCH

E. Munch, *Autoritratto*, 1895.

(Loten, 1863 - Ekely, 1944). Pittore e incisore norvegesc.

Gducato in patria al naturalismo. gia ad un primo viaggio a Parigi (1H85) si accosto alllmpressionismo. Fu a Berlino. quando, anche in seguito ad una sua mostra rivoluzionana. chc fu fatta chiudere, si formo il gruppo della Secessione (1892); ed e a questo momento che si ascnve la sua adesione ai modi lineari dell'Art Nouveau, che egli, comunque, interpreta con una acutezza e con una tensione della linea che segnano veramente il punto di passaggio tra la morbida ondulazione del linearismo an nouveau e la convulsa rottura della linea caraltensttca deirEspressionismo, di cui Munch, nella viva e potente drammaticita della sua expression?, sara uno tra i più importanti precursori.

MODEST PETROVICH MUSORGSKU

(Karevo-Pokov, 1839 - Pieirobuigo, 1891). Compositore russo.

Precoce musicista, con Borodin, Balakirev, Cui e Rimskij-Korsakov formo il •gruppo dei cinque 1% i cui scopi erano quelli di creare una musica nazionale russa. conlinuando Timprcu iniziata da Glinka. Studio Bach e le musiche liturgiche russe, da cui trasse. come da un grand* humus, la forza della sua musica. Partito da esperienze romantiche (Mendelssohn. Schumanni. rifiutd ogni ricorso alia iradizione polifonica per volgersi solo all'espressione piu autentica dd popolo russo, di cui interpreto Tinquietudine. la fantasticheria, il sogno simbolico

KAREL CHRISTOPHE HENRI DE NEREE TOT BABBERICH

(Huize Babberich, Zevenaar, 1880 - Todtmoos, Baden. 1909). Pittore olandese.

Di nobile famiglia, dal 1895 al 1897 frequento la Scuola di Commercio di Anversa ed entro subito dopo nella carriera diplomatica. Ma nel 1901, per ragioni di salute, dovelte abbandourc 11 servizio consolare. La sua vicenda e vicina, per certi aspetti, a quella di Beardsley. Come Im

Fotografia di C. K. H. de Neree Tot Babberich.

comincio a dedicarsi al disegno tin da ragazzo, pur avviandosi ad una diversa carriera che non a quells artistica. Come per Beardsley, la malattia fu probabilmente anche un incentivo silo sviluppo di un linguaggio particolare, teso e raffinato. [suoi disegni, influenzati anche dalla indsione giapponese in legno, raggiungono una linearita grafica acuta ed espressiva di rara intensita. Passo gli u)ti[ni anni deUa sua vita tra un sanatono e L altro, da Arosa a Montreux a Xodtmoos. La sua prima ispirazione era sialo il lavoro di Toorop, che egli ammirava profondamente. Poi il suo grafismo si avvicind a quello di De Feure. E autore di almeno 375 disegni, di cut circa 300 si conservano.

GERARD Dli NLRVAL

(Pangi 1808 1855). Poeta Irancese

All"inquietudine biograrka e affetfiva fa risconlro, nell'opera, un'ansiosa ricerca deirideale e del magico, con una straordinaria ricchezza di armonici; cosi, alia nettezza dassica dello stile sottendono i fermenti di una materia sempre in bilico tra il miracolo deH'alchiirjia e la stupetazione orfica. 1 suoi sonetti, "Le Chimere", possono esser considefati tra gli archetipi irrinunciabili del movimento simbolista.

Delfica.

Conosci, Dafne. quell'arnica romanza, j Ai piedi del siconwro. o iollo gli allori fiorm. i Sollo I'lit'tvo il mirto, o i salci tremanti, / Quetta canzone d'atnore che sempre ntomtneta?*
Riconosci tu il Tempio dali'immenso periuilio, / £ i limoni amari dove i denti imprimevi, / E la groua. falale ai visilalori imprudenti, j Dove 1'anlico seme del dragone vinto riposa?
Riwrneranno, quesli Dei che sempre tu piangi! / // tempo e prossimo a riportare il giro antico dei giorni, / La terra ha irasalilo di un soffio profeuco...
Tultavia ia sibilla dal viso latino j E ancora addorntenttltt sotlo larco di Custunttm
*E nulta ha turbato il Portico *e\ero*

(trad. A. Parronchi)

WALSLAV NIJINSKIJ

(Kiev, 1890 - Londra, 1950). Ballerino *e* coreografo russo.

Siudio a Pietroburgo. Debutto nel 1905 con " Aci e Galalea ". Nel 1908 era nella compagnia di Djaghilev, interprete prineipale dei "' Balletti russi " a Parigi. La sua immagine di danzatore rappresenfa una siniesi deUa poetica [ardoromantica, di quella expressionista, di quelia crepuscolare, in un amalgama che produce effetti irripetibili.

Nel 1912 debutto come coreografo per " L'apres-midi d'un Faune " su testo di Mallarme e musica di Debussy, entrando in rapporlo con le teorie ritmiche di Jacques Dalcroze. In "' Sacre du Printemps " di Stravinskij, Nijinskij da la sua prova di scenografia piii rivoluzionaria. rispetlo ai canoni accademici.

HERMANN OBR1ST

(Kiichberg, Zurigo. 1863 - Monaco, 1927). Decoratore e grafico [edesco.

Dopo aver frequentalo, all'Universita di Heidelberg, la facolla di seienze, si iscrisse alia Scuola di Arligianaio di Karlsruhe (1888). Continuo poi gli studi a Weimar. In Turingia realizzo una serie di disegni per ceramiche per il granduca di Sassonia. Apri poi, a Parigi, uno studio di scultura. Autore di cartoni per ricami *e* noto per il famoso arazzo *Cicltitrtini* (La frustaia) (1892-1904), uno dei primi esempi deUa linea ' a coup de Fouel". Nel 1892 apriva un laboratorio di ricami a Firenze, che spostava nel "94 a Monaco; finche, nel 1897, fondd un laboratorio per I'arredamento ("Veringe Werkstatten "). II suo disegno, di ispirazione fitomorfica, e molto legato al primo An Nouveau belga. £. anche autore di un saggio sull'arte tendente a esaltare le nuove possibilila orTerte dalla tecnica alle arti figurative.

Fotografia di J. M. Olbrich.

JOSEPH MARIA OLBRICH

(Troppau, 1867 - Diisseldorf, 1908). Architetto e designer austriaco.

Fu dapprima allievo di Hasenauer alFAccademia di Vienna (1890-1893). Dopo una lunga serie di viaggi di studio in Italia e in Tunisia alia ricerca delle font! dell'architettura mediterranea, di ritorno a Vienna fu accolto nello studio di Otto Wagner nel 1894. Con lui esegue alcune stazioni della Metropolitana di Vienna. Nel 1897 e. con Klimt, tra i fondatori della Secessione Viennese, per la quale, nel 1897. progetta ed esegue la *sede* delle esposizioni a Vienna, dove gia si manifests il suo raffinato gusto del particolare e il suo vivo cromatismo. uniti ad una libera articolazione dello spazio interno, concepito come un contenitore variamente componibile a mezzo di pareti mobili e quinte inseribili, anche se i moduli architettonici risentono ancora della visione costruttiva di Wagner. Ma il suo linearismo geometrico di tipo ' fitomorfico ' (si pensi alia cupola del palasso delle esposizioni, concepita come un albero nel traforo in rame lucente) si maniTesta net Lavori seguenli nella sua pienezza; da una serie di ville e case di abitazione a Vienna al progetto del villaggio per artisti a Darmstadt, dove e chiamato dal granduca Ernst Ludwig von Hessen, e dove realizza tutti gli edifici nella Malhildenhohe (esclusa la casa di Behrens) e dove cosiruisce anche il *palazzo per esposizioni* in mattone e rame, con la famosa, colorata *Torre dei matrimoni* (la Hichzeitsturm), alta 48 metri. In questo palazzo Olbrich realizza una nuova, articolata composizione, libera dalle regole di slmmetria tradizionali. secondo un ritmo dinamico di mirabile sensibilita e chiarezza. Nei *Magazzini Tien,* a Diisseldorf (dove si stabilises nel 1908), r ultima sua opera (egli muore iniprovvisamente, menlre sta lavorando alia realizzazione del-1'edificio, lasciando oltre quaranta opere eseguite e circa 28.000 disegni), sembra che egli ripieghi su ripensamenti di tipo classicistico. La sua sensibilita ' pittorica ' (la sua e stata definita

'" architettura-pittura ") si unisce, peraltro. felicemente. ad un forte senso costrumvo e ad una notevole razionalità compositiva, che il colore e la forma libera arricchiscono di fresca vitalità, in una consapevole e chiara apertura verso il movimento moderno. Si dedicò anche al design di arredo, alia graflca edilorialе e alle arti applicate

*// bianco palazzo sut fiutne e ultimata... Le sale si distinguono nettamente le une dalle a/tte per i colon coi quali sono dipinte, studiati nelle loro gradazioni in modo da create particolari *i^-gestioni:... un'attra particotarita e costituila do! fatlo che i vafli possono essere spostaii. analogamenle a quanto avviene nelle case giappone pe ne o d pa e noh I d a a- Perftno te spltndide coppie di colonne che, disposte a forma di lira, dividono la sola cenlrale dal vano superiore non sono altro che pezzi spostabiti.*

Quesla flessibilita *dello spazio e stata spinta ad un punto tale da permettere. ogni anno per died anni cansecutivi. una diversa disposizione dei vani.*

A piacere si pud fare uso delta luce lalerale o di quella che piove dall'alto. a seconda delle engenze dell'oggetto da esporre.

A queslo riguardo ilpalazzo e una scalola magka. dalla quale pud essere eslralla qualsiasi rosi

<L. Hevesi. - Otto anni di Secessione ". 1906. * proposito del palazzo della Secessions di Vienna I

GIOVANNI PASCOLI

(S. Mauro. 1855 Bologna. 1912). Poeta ilaliano.

Tra i moltephci aspetii dell'opera del Pascoh. non ultimo, anche se spesso di tono e Galore piu circoscnltu *s* il nsvolto norcalc-simpollstar un simpolisnio an£ttivo~natiiral]siico. iui~ [avia, anche se spesso pervaso> nclla soggezione a richiami segreli^ da un impulso ncorremo & identiticare, in uiVunica ombra di mistero, il finito con Tiniinito, la vita con la mone. Pur dctimiiato da un pulilo lincarismo neoclassico, il tono. ricco di colon floreali, di certe lirichc do - Primi Poemetti " e fin anche dei " Canti di Castelvecchio " perviene. nei confini di una consociazione di valori semimenlali, al prolungamenlo delle immagini verso I'indeterminalo. *vetso* i possibiii e misteriosi echi deli'emozione; per cui (vediamo alcune strofe del '" Geisomiao notturno " che qui citiamo a mo' di *specimen)* I'eco di un luitie prosegue nel buio nottumo la sua opera di simbolo sentimentale attuatosi nel suo spengersi, cosi come un odore conunuamente esalato nella none vive nel suo stesso dissolversi: un'emozione. certo. equivalenle *a* qudla di molte emo^ioni figurative dell arte del tempo, anche se il raggelamento dell immagine nel suo gesto simbolico, altro effetto tipico deircspenenza florealc. aara mvece piii evidente. c con resultati meno felici. nei piii tardi " Poemi Conviviah ".

Il gelsomino notturno

... E s'tiprono i fiori notlurni. I neli'ora che penso at miei cart. / Sono apparsi in mezzo ai TI^ burn/ ! le farfalle crepuscolari.
Da un pezzo si tacquero i gridi: . 10 sola una casa bisbiglia. ! Sono I'ali dormono i nidi, come gli occhi, sono le ciglia.
Dai calici aperli si esala I Vodore di fragole rosse. / Splende un lume lit nella safa. \ascs I'erba sopra le fosse.

Per tuna la notte s'esala ; Vodore che passa col vento- / Passa il lume xu per la scala: , briUa al pritno piano: s'e spenlo...

M. Desboutin, *Le Sâr Péladan*. 1891.

JOSEPH PELADAN (deiio JOSEPH1N)

0-ione. 1859 - Neuilly-sur-Seine. 1918). Scrittore, pittore. organizzatore eulturale francese.

E il sijnbolo piu stravagante deirartista decadente, Nella sua opera pinorica. in realia assai mediocre, coitipaiono tutti gli mgredienti del gusto del tempo, dall'amore per i PTeraflaellitl a quello per la Gioconda, aU'imitazione di Moreau.. Si attribuisce il soprannome di Merodack ill name di ml antico re di Babilonia); nel I8S8 fonder a, con altri, - L'ordine cabbalistico della Rosacroce " che ha tra i suoi scopi quello di " rivelare alia teologia cristiana le magnilicenzc esoteriche di cui e gonfia, a sua insaputa ". Dedito a pratiche magiche. sembra averle proposic anche per le riunioni dei partecipanti al suo ordine, uno dei quali, il poeta Edoard Dubus. impazzira, un altro, il marchese Stanislas de Guaita, morira. Ossessionalo dalfidea dell"androgino (alira caratteristica del tempo), infatuato delle sue teoric teosofiche, pretendeva, per i suoi meriti religiosi, la porpora cafdinaiizia. £ autore di 19 romanzi, tutti di carattere moralistico intesi alia riforma sociale del suo tempo, cosi pervaso da quello che egli chiama " le vice supreme " (litolo, anche, di un suo romanzo), cioe la corruzione dell'tdea.

... Set stata bella quanta possibite sia di sentimenti che d'aspelto. hai approvato ogni paroto nobile, protestato ad ogni bassa proposla. umiliato i ricchi e ouoraio gli intelleltuali. hai. con lo uia grazia, refi sereni tutti i volti che hai guardato ?

Ecco il tuo esame: se la tua giornata non lascia una scia gioiosa e decorativa. e perduta: ecco hi ma regola.

Prima di addormentarti una strofa di un grande poeta come per epigrafare la nobilta dei luol 'ugni; p na d pegne I and la o gua do al uo ft b he ti ricorda che devi soffrirr f ad ale n a e n b I pe an lla e dagt o h I fie o delle brutture moderne. Addormentati graziosamente. quale oorresti essei vista dal principe a urro,.,
\ *f*\mpn 11neatre ues sciences mories — i^-ommcm on uevieni rcc . i *oyj).*

WALTER PATER

(Londra. 1839-1894). Saggista. romanziere inglese.

Lo si puo considerare il padre deTesletismo decadente. il cm culto della beilczza. pur corroso da uri serpeggianle malessere che trovera nei seguaci una piii manifesta e pressione. e alia un aspetto quasi religio&o della vocazione estetica. giustificando il complete* affrancamento del fatto artistico da remore e irnpacci di ogm diverso ordine di valon.

AUGUSTE PERRET

(Exelles. 1874 - Parigi. 1954). Architetto francese.
Figlio di un repubblicano esule. di famiglia migiana. nacque in Belgio e venne a Parigi nel 1881 coi fralelli Gustave e Claude. Studio all Ecole des Beaux Arts e nel 1905 apri. prima uno studio di architettura. poi un'impresa di costruzioni " Perret frères entrepreneurs ". Una delle prime ope re della nuova impresa e la casa in Rue Franklin a Parigi (1905). nella quale per la prima volta la struttura portante, in cemento armato. diviene elemento formativo dell'architetlura, arucolandosi. sulla facciata, in structure evidenziate. anche se una sottile decorazione ceramica di caraltere floreale. ne maschera aocora la schiettezza. Seguono *YAutorime*ra in Rue Ponthieu (1906), dove la struttura in vista e resa **piu** evidenie dalla trasparenza della grande velrata che annulla la necessita del ricorso alia decorazione. L'episodio importante, seppure bruscamente inlerrolto, della collaborazione con Van de Velde nella progettazione del teatro ai Champs Elysees (1912) costituisce per Perret un momento determmante. Del 1923 e la *Chiesa di Noire Dame de Raincy.* del 1926 la *Chiesa di Sanla Teresa di Montmagny.* con 1'uso innovatore del calcestruzzo a vista e i rivestimenti parietali in vetro, a diaframma. Dal 1947 Perret curera la ricostruzione di Le Havre, utilizzando la prefabbricazione di element! inodulaii, E considerato elemenlo di passaggio tra I'apertura in senso bidimensionale dello spazio architeltonico art nouveau e il razionalismo architettonico del movimento moderno.

G. Pellizza da Volpedo. *Autoritratto*, 1899.

GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO

(Volpedo, Alessandria, 1869-1907). Pittore ilaliano.
Di famiglia conladina frequemo dapprima I'Accademia di Brera (1883), poi quelle di Roma e Firenze (1887-1888), dove segui le lezioni di Fattori; passo poi a Bergamo, dove insegnava Tallone- Oriertlato, inizialmente, verso il Divisionismo. segui anche corsi di lelteratura. di sloria e di storia dell'ane all"Universita di Firen«, dove frequento ambienti in cui I'amore dei primitivi e del primo Rmascimenlo, e. su questa linea, dei PrerafTaelliti. erarto in gran voga. Un rapporto epistolare con M or belli, che lo incoraggio ad approfondire temi sociali anche auraverso Morris. Engels. Marx. Tolstoi, contribui fortemente a rendere operante. in lui, la ricerca di un realismo sociale profondamente sentilo, che non esclude perallro un approfondimento sulla resa della luce nel quad™, e, sulla scia di Segantini e Previati, un momento simbolista di grande interesse. A Parigi nel 1889 e poi nel 1900. quando partecipo all"Esposizione Universal, studio Monet e Seurat, II trittico *L'amore della vila* resta uno dei miglion esempi di Simbolismo italiano. II signiflcato della luce viene indagato da Pellizza sia nelle sue componenii analogico-simboliche che nelle sue possibility tecniche di resa; su questa via egli si avvicino sempre piu alle ricerche sulle vibrazioni luminose di Balla, anche se il riferimento alia realta restcra per lui inequivocabile, portandolo sempre piii verso forme di realismo.

K. S. Petrov-Vodkine. *Autoritratto*, 1908.

KOSMA SERGEIV1TCH PETROV-VODKINE

(Chwalynsk sul Volga, 1878 - Leningrado, 1939), Pillore russo.
Studio disegno e pittura a Saratov e a Pietroburgo, e scultura e architeltura a Mosca, Tra i piltori russi piu importanti del primo ventennio del secolo, fu a Monaco, a Londra, in Italia; soggiorno anche, per studio, a Parigi, dove tornd dopo un viaggio in Africa del Nord. Fu anche scrittore e teorico; elaborò, tra l'altro, una sua teoria prospettica della pittura, che espose in " Teoria dei colori e dei volumi ", dove parlo di ' prospettiva sferica '. teoria che egli applico nei suoi quadri simbolisti. ispirati anche alle opere di Puvis de Chavannes e di Maurice Denis, ma personalizzati in una particolare visionc pittorica, nell'uso di un colore pialto e secco, nel-1'atmosfera rarefatta, quasi magica. delle scene, il cui tema si svolgeva attorno agli ideali di bellezza. di amore, di felicita, Fu anche autore di drammi e di due racconti autobiografici " Chlynowsk " (1930) e " Lo spazio di Euclide " (1932).

Fotografia di Gaetano Previati.

GAtTANO PREVIATI

(Ferrara, 1852 - Lavagna, 1920) Pittore italiano.
Dopo aver studiato a Ferrara. alia Scuola di Belle Arti. segui. a Brera. i corsi di Bercim. e. sulla scia di un naturalismo di maniera. si avvicino agli scapigliati lombardi. Dal 1890 elaboro. invece. una " pittura di idee * e una teoria scientiflca sull'uso del colore. secondo la poetica divisionista. ispirata anche da Grubicy *(/I hacio,* 1887; *Pace,* 1889.,.). La sua tecnica particolare, che spezza il colore in lunghi filamenti, in un andamento lineare, impressionò Boccioni, che arrivava a Milano nel 1907. Sarà anche per questo che i futuristi, anche nei loro manifesti, invocarono Previati come innovatore. Verso il 1890 egli aveva lavorato alle lHustraziom di Poe; cio che lo avvicino al Simbolismo europeo di Rops e di Redon; di qui ebbe inizio il suo momento simbolista, tormentato, ispirato ad un sentimentalismo esasperato, antinaturalistico sempre piu legato a motivi floreali *{Maierniia.* 1890-1891; *L'amore alle soglie della vim...).* Alia morte di Segantini, nel 1899, egli rimase il maggiore rappresentante del divisionismo italiano (e Alberto Grubicy fondo addirittura " U societa per I'ane di Gaetano Previati "); ma con Tandar del tempo la sua maniera pittorica si appensati in una retorica forzata.
Tra il 1909 e il 1916 egli pubblico i suoi saggi teorici " Principi scientifici del divisionismo ".

MARCEL PROUST

(Parigi. 1871-1922). Narratorc francese

Jacques Emile Blanche, *Ritratto di Proust.*

L"opera di Proust e troppo nota e i semi della sua *recherche* altreltanto diflusi nell'aria della cultura contemporanea perche essa richieda in questa sede ulteriori notizie e valutazioni- Se l'occasione di citarne l'autore insieme con qualche riferimento al suo testo non è mancata, cio lo si deve, piu che all'intrinseco valore genuinamente letterario della citazione, al caraitere espressamente mondano del suo tema, sollecitati da quell'intelligente persuasione, propna del-Fopera di quest'autore, di poler riuscire ad eludere l"anonimita sterile di un ambiente e di luito un mondo, accogliendo nel proprio sguardo, e interpretandola sensibilmente, t'iniera folia dimmagini cosi *veslile* del colore del proprio tempo da farle considerare una realta intimamenle ritrovata: la realtà, appunto, ch'è testimone del momento estetico qui preso in esame.

Adoro gli artisti — rispose la signora vestita di rosa — sono i soli a capire le donne... Gli arlisti L- le donne d'eccezione come vol. Satiate la mia ignoranza. amico. Chi e Vaulabelle? Son (one i/iiei volumi dorati nello scaffaletto a vetri del saloltino? Sapete che mi avele promesso di prestarmeli, ne avrd moila cura.

Ella trovava in tulti i suoi gingilti cinesi delle forme divertenti, *e cosi pure alle orchidee. alia callleya soprattutlo, che insieme coi crisantemi erano i suoi fiori preferiti, perche avevano il gran pregio di non assomigliare a fiori, ma d'essere di seta, di raso. - Queila sembra tagliata nella foctera del rrtio manlello, - disse a Swan mostrandogli un'orchidea, con una sfrumatura di siirna per ifuet fiore cosi chic, per queila soreila elegante e impreveduta che la natura le offriva, coti lontana da lei sulla scab degli esseri e tutlavia raffinala, piu degna di molte donne di avere un posto nel* swi *[illegible].*

Mostrandogli successivamenle delle Chimere dalla lingua di fuoco dipinle [illegible] un [illegible] na [illegible] paravento. le corolle d'un mazzo di orchidee. un dromedario d'argenw nieilato dagh [illegible] r<ibini. che stava sul camino accanto a un rospo di giada, ella affeuasa [illegible]ucce si [illegible]amen e di spaventarsi per la malvagitd. o di ridere per la stramberia dei mostri, d'arrossiie pet I'indecenza dei fiori o di provare un irresistibile desiderio di baciare il dromedario e il rospo. che chiamava cari.

("La Strada di Swan", 1913, trad. Nalalia Ginzburgl

Swan possedeva una meravigiiosa sciarpa orientate, blu e rosa. che areva comperalo perche era identka a queila della Vergine del Magnificat: ma sua moglie non voleva portarla.

Solo una volla lascio che il marito le ordinasse un abilo tutto eostellato di margherile, di hor dal[illegible] e di campanule. imitato dalla veste della Primai/era del quadra
(" All'ombra delle fanciulle in fiore ", 1918, irad. F. Calamandrei, N. Neri).

Pi op[illegible] o q[illegible]lla [illegible]a Albe[illegible]na a[illegible]ndo [illegible]a[illegible] per la prima voltti la vestaglia blu e oto ai For-[illegible]n[illegible] la quale rievocandomi Venezia mi faceva sentire con maggior vivezza tutto quel che le sa-[illegible]
1[illegible] L[illegible] F[illegible]gg[illegible]", 19[illegible]1 [illegible]d P S[illegible]n[illegible])

G1ACOMO PUCCINI

(Lucca, 1858 - Bruxelles, 1924). Compositore italiano.

E una delle espressioni caratteristiche deU'ideologia liberty italiana per la sua rappreseniazione deH'imniagine femminile, espressa secondo una simbologia delicata, romantics, sentimentale, senza le implicazioni sataniche ed erotico-sadiche propne del Simbolismo internazionak Aggiornatissimo per quanto concerneva la nuova musica e le nuove tendenze, ammiratore di Debussy, di Stravinsky, di Schonberg. prese spunto dal " Quartetlo per archi " del 1893 di Debussy per la sua " Fanciulla del WesI " (d'altronde, nel " Pelleas et Melisande " di Debussv si possono notare reminiscenze della " Boheme "). L'invenzione melodica, I'armonizzazione. la strumentazione. 1'economia nello svolgimento musicale, un equilibrio istinlivo sono le sue caratteristiche personali.

Fotografia di
Pierre Puvis de Chavannes.

PIERRE PUVIS DE CHAVANNES

(Lione. 1824 - Parigi, 1898). Pittore francese.

Ailievo di Couture, si oriento verso 1'allegoria classicheggiante. che interpreto con una chiarezza tonale e con una freschezza di impostazione, che danno alle sue opere un alone quasi tnetaflsico, in una atmosfera di sogno. II suo simbolismo lo avvicina, per alcuni aspetti decorauvi. ai modi deU'Art Nouveau.

PAUL RANSON

(Limoges, 1864 - Parigi, 1909). Pittore e decoratore francese.

Dopo aver seguito dei corsi alia Scuola d'Arte Decorativa di Limoges e di Parigi, entro. nel 1888, alTAcademie Julian, dove fu in rapporto col gruppo dei Nabis, coi quah divise il suo atelier. Autore di pupazzi e di quadri a motivi lineari fu, soprattutto, creatore di cartoni per arazzi, che faceva eseguire dalla moglie, nei quali realizzava il suo ideate (e quello dei Nabis). di una linearita bidimensionale, di gusto medievaleggiante, per molti aspetti legato ai modi preraffaelliti e art nouveau. Prima della sua morte creò anche una accademia dove insegnarono quasi tutti i Nabis e altri artisti, tra cui Denis.

MAURICE RAVEL

(Ciboure, 1875 - Parigi, 1937). Compositore francese.

Allievo di Gabriel Faure si accosto presto alia musica di Chabrier e di Satie Dopo gli insuccessi del " Premio di Roma " si'ritiro dalla vita musicale ufficiale, rifiutando onorificenze c incarichi, dedicandosi completamente alia composizione. Vicino a Debussy nella sua posiziorte

contraria alla degenerazione romantica se ne distacca in quanto egli si riallaccia direttamente al mondo musicale sei-setlecentesco e ai clavicembalisti, ricercando I'essenza e il significato di chiarezza della musica antica francese e scavalcando in toto il mondo ottocentesco, del quale, invert. Debussy riseme ancora nel fatto melodico.

Fotografia di Odilon Redon

ODILON REDON

(Bordeaux. 1840 • Parigi. 1910). Pitlore. indsore. scrmorc iVancese.

Allievo di Stanislas Gorin. acquerellisia, a Bordeaux e. in seguilo, a Parigi, di Gerome. segui molto i consigli del botanico Clavaud e dell'incisore Bresdin; si dedico inizialmente al-rincisione a bulino, per passare poi alia lilografia. Rifiuta inizialmente il colore. in diretta an-litesi con le teorie impressioniste; e anche quando, piii tardi, passera all'uso del colore con l'ac-querelio e con l'olio, lo fara sempre in mc<dc< antinaturalistico, per esprimere la scgrela magia impalpabile di un mondo iinmaginario, fantastico, assolutarnente interiore, anche quando rap-presenta fenomeni della realta visibile. Grande ammiratore di Moreau, amico dei poeti par-nassiani e dei Nabis, precorse i simbolisti. Ha illustrato Ic opere di molti poeti, da Ma liar me a Huysmans (che fu, a sua volta, tra i suoi ammiratori), a Baudelaire. Per la ricchezza della sua fantasia e per I"alone tra acquoreo e pulviscolare, ha alcune affinita col filomorfismo del I"Art Nouveau. Tra i suoi album di litografie *Dans le reve* (1879), *Les orlgines* (1883), *La nuil* (1886), *Songes* (1891). Ha esposio agli " Independants", di cui fu tra i fondatori, nel 1884; invitato da " Les XX '" di Bruxelles (1887 e 1890). a " La libre Esthetique " {1894, '95, "97), alia Secessione Viennese (1903)...

Da un profondo pessimismo egli pnasa, nella sua opera, ad una progressive liberazione interiore, che si manifesta nel successivo schiarirsi della sua gamma coloristica.

CHARLES R1CKETTS

(Ginevra. 1866-1931). Pitlore, scultorc. deeoratore. graphic designer ingUse.

Cresciuto in Francia, visse poi a Londra. dove, Ira il 1889 c il 1897 diressc, con Charles Shannon, la rivista « The Dial »; con Shannon illustro anche molti volutni di cui disegno anche le coperte in un delicato stile lineare che contribui al rinnovamento del libro in Inghilterra; tra questi " A house of Pomegranates " (1891) e " Daphnis and Chloe '" (1893) di Oscar Wilde. Nel 1886 fondo la " Vale Press ", con la quale pubblico molte opere di Morris e dei Preraffael-lili. Fu anche creatore di gioielli e di piccoli bronzi. Dal 1922 lu membra della Royal Academy di Londra.

RAINER M. RILKE

(Praga, 1875 - Mltwl. 1926). Poeta tedesco.

Tanta e la ricchezza di modulazioni musicali di quesia poesia. e sempre cosi rapide a mu-tare il loro valore di suono e di voce perche premute da interni significali e analogie segrete. che anche la dove 1'immagine originaria potrebbe consentire un riferimento alia tematica piii flo-reale I ultato till mo del canto gode di una liberta e di una pienez/a che sono inconsuele alle pche figurazioni dell'esperienza simbolista: per non ricordare la densita delle interroga^ioni m t che e la genuina ansia intellettuale che. animando la ricerca di rispondenze e di simboh nell grem U ed oscu re 1 del divino e deirumano, sottraggono le immagini all'inerzia di u z on e figure troppo scopertamente significanti.

Ap llo primevo (da " Nuove Poesie")

£ 1 1 mcora • spogli un maliino surge, e in quel miimenm e prmiareru
dell u o I d'ombra e lontano da! suo sguardo inctiulo. iroppo fresca e la Inmh , , -,,ln lardi ati'arco delle pure
e i da cuifoglie caduie e sparse il Here . tremito della botra releranno. q ell I I e a solo I a un sorriso da cui nitida beve ,' il canto come im'acqua eilu gola

Un dio lo pud. Ma un uomo. dimmi, come potret xeguirlo sulla cetra impart? Disvorde e il senso. Ap II la I all arti di due vie del ctmre.

(da "Sonetti a Orfeo ", 1922; trad. J. Pinion

Ritratto di Arthur Rimbaud

ARTHUR RIMBAUD

(Charleville, 1854 - Marsiglia. 1891). Poeta francese.

Sc la leggenda del giovane poeta prodigio illumino il mondo letterario parigino dei primi anni '70 del secolo scorso, la sua opera, di una novita bruciante e di un vigore lucidamente vi-sionarLo, porto alle conseguenze- estreme neiresperienza umana ed artistica il valore della liberta romantica, preseniendo gia consapevolmente la crisi in cui si sarebbe dibattuta la vicenda estetica dell'eta con tempo ranea e risolvendola, personalmente, con la scelta del rifiulo. Nonostante il tono profelico delle sue iliuminazioni e la loro incandescenza d"inferno il suo mondo resta ben lontano dalle falotiche omhre in cui dovette dibatiersi tanto satanismo estelizzante dei decenni successivi.

N1COLAJ ANDRblVKH RIMSKLJ-KORSAKOV

(Tichvin. Novgorod. 1844 - Pietroburgo, 1908). Compositore russo.

A Pietroburgo entro in contatto col gruppo di cui faceva parie Borodin, col quale cosii-lui poi il "' Gruppo dei Cinque ". Diretlore dei Concert! sinfonici russi, diffuse all'estero la gio-

vane musica russa. Importante come musicista e come teorico (" Trattato pratico di armonia ", 1884; " Principi di strumentazione ", 1913, che ebbe grande ascendenza per lo sviluppo della musica del '900), fu anche ottimo insegnante, ebbe tra i suoi allievi i maggiori esponenti della generazione successiva di musicisti russi, da Glauzonov, a Grecaninov, a Liadov, a Stravinskij.

Egli parte dall'esperienza del poema sinfonico di Berlioz e di Liszt, superando nell'orchestrazione quanto di tradizionale vi rimaneva. abbandonando la supremazia degli archi e ' pun ficando * i timbri per sfruttarne i colon armonici. Secondo le istanze del momento Riinskii Korzakov si rifa a motivi nazionali attraverso la ricerca coslante del ' fiabesco ', 1 " uso di canzoni e l'armonizzazione di canti popolari.

GIORCilO RODEMBACH

(Tournai. 1855 - Parigi. 1898). Poela belga.

Per la tematica dei suoi *poemes* e delle sue prose, in cui prevale un crepuscolarismo brumoso assaporato nella solitudine e nei silenzi delle città e dei paesaggi fiamminghi, può esser consideralo. del gruppo dei poeti belgi di lingua francese, il piu fedele interprete deH'anima decadcntc del Sim oolismo.

La Rosa dei " Rosacroce " da " Summum Bonum " di Robert Fludd.

ROSALROCF.

Si deve a Sâr Peladan, scrittore (v.), la riesumazione dell'associazione mistica medievale chiamata appunio, " Rosacroce ", alia quaie abbino un Salon dedicato agli artisli '" contrari alia volgarita e al materialismo del momento ", che egli considerava il vizio del suo tempo. Gli aderenti al gruppo della " Rosacroce " si ispiravano a Gustave Moreau, amavano i Preraffaelliti. le incisioni di Rops, le citta di Venezia e Bruges. Peladan dichiaro inscindibili poesia. pittura e ntusjca. Dichiaro guerra al patriottismo, al militarismo, promuovendo il ritorno a teorie misticolilosoflche e ali'occultismo; esaltava le filosofie oriental]; rimmagine femminile era sinonimo. per i Rosacrociani, di peccato, di satanismo, di corruzione; era assolutamente proibito alle donne di esporre al Salon dei Rosacroce. Per il primo Salon, del 1882, Satie comporra la musica. Vi parteciparono, tta gli altri, Khnopff, Toorop, Delville, Point. Non mandarono le loro opere. stranamente, alcuni dei personaggi ai quali i Rosacroce si ispiravano direttamente, come Moreau. Redon, che pure ammiravano Peladan.

D. G. Rossetti, *Autoritratto*, 1855.

DANTE GABRIEL ROSSETTI

(Londra, 1828 - Birchington-on-sea, 1882). Poeta e piltore inglese.

Suo padre, Gabnele Rossetti, era un patrioia abruzzese riparalo a Londra dopo i moti carbonari del 1821; a Londra aveva sposato la figlia di Gaetano Polidon, gia segretario di Altieri. Dante Gabriel studi6 alia Royal Academy di Londra, dove divenne amico di Ford Madox Brown. Nel 1847 ebbe occasione di acquistare un taccuino di appunti, poesie, disegni di William Blake (il " Manoscritto Rossetli'") che fu la fonte di ispirazione e di riferimento di tuna limpostazione formale e poetica della Confraternita Preraffellita, che Rosselti fondo con Madox Brown, Hoi man Hunt, John Everett Millais e Edward Bur ne-J ones, nel 1848, quando mmo la sua attivita piltorica in senso mistico-allegorico medievaleggiante. Rossetti senti profondamente la necessità di reagire alla pittura accademica e interpretò questa necessità con la proposta di tornare all'arte italiana anteriore a Ratfaello (considerato allora il principale rappreseniante del classicismo accademico) e di rifarsi alia pittura di Giotto e di Simone Martini. In realta la lotta dei Preraffaelliti e soprattutto contro il vuoto formalismo e la meccanica levigalezza di un"arte che La borghesia intende vantare come prova di una rispettabilita, di una morale puritana, dei suoi alti tdeali e del suo senso poetico. I Preraffaelliti, molto vicini agli ideali sociaLi^teggianti di Morris, sentono il bisogno di rompere con la tradizione, Organo della Confraternita fu la rivista « The Germ », fondata da Rossetti, che ebbe vita breve.

Dopo una serie di viaggi in Europa, Rosselti (I860) sposo Elizabeth Siddal, una modelIa che fu 1'ispiratrice costante della sua poesia e dei suoi quadri, prima e dopo la sua morte < 1862) dovuta ad una eccessiva dose di laudano. Da questo momento Rossetti si chiuse sempre **piu.** lasciandosi andare alia paranoia. Frattanto Ruskin, per aiutarlo, aveva acquistato gran parte dei suoi lavori, ma la miseria lo tormento sempre. Alia morte della moglie egli aveva seppellito con lei i suoi manoscritti, ma gli amici lo convinsero a recuperarli nel 1869. Dedito al bere e al-1'oppio abbandono da allora la pittura, mentre dette nella poesia la sua maniera migliore. Anche in poesia e in letteratura Rossetti interpreta e rivive la necessita di tornare agli scritlori iialiani del Duecento e del Trecento, che egli traduce, peraltro, in modo romantico, preludendo al Decade ntismo.

Fotografia di John Ruskin.

La sua ispirazione, di carattere simbolico-mistico, di una sensibilita velata di puritanesimo, raggelata, spiritualizzata solo in termini letterari, si avvale, nella pittura, di un colore smaltante e nudo, quasi timbrico, crudo, steso a pennellate fitte e regolari. Amico di Morris, con fui fondo la "Morris, Marshall. Faulkner & Co." nel 1861.

Quando ormai la Confraternita Preralfaellita, che si era ispirata agli ideali di Ser Peladan e dei " Rosacroce " e che era stata, finché ostacolata dalla società inglese, difesa da Ruskin, riusci ad esporre alia Royal Academy, Rossetti, che pure era stato amico di Whistler, ostacolo. invece. la nuova visione formale di Beardsley, il **piu** grande rappresentante del primo Art Nouveau inglese.

JOHN RUSKIN

(Londra. 1819-1900). Critico e teorico deH'arte inglese.

Mise in evidenza, nelle sue opere, la stretta relazione tra arte e ambiente, tema che iara londamentale per i Preraffaelliti e, attraverso loro, dell'Art Nouveau. Fu tra i primi difensori

dei PrerafTaelliti. La sua criiica agli aspetli mercantili delta civilta industrial (alia quale contrappose la civilta gotica), gli procure una reazione ostile da parte di molta cultura del tempo. Da ncordare la sua polemica con Whistler, che sfocio in un famoso processo per diffamazione, dal quale Whistler uscì vincitore, ma completamente distrutto nella sua popolarità, dato il grosso nome di Ruskin, allora professore ad Oxford e conosciuto all'estero per le sue opere. Aderì ad un socialismo umanilario, utopistico. Tra le opere: " Le sette lampade deirarchitettura " (1849); " Le pietre di Venezia " (1851-1853).

Non pasxa giorna sert-tf xentirt? che til nwtri urchitelli inglexi e xlato vhieslo di e\xere original! e di inventare un nuovo stile.

(IR94).

A. P. Ryder. *Autoritratto*, c. 1883

ALBERT PINK.HAM RYDER

(New Bedford. Mass., 1847 - New York, 1917). Pittore sialuniiense.

Personaggio assai divergente dagli esponenti dell'eclettismo pittorico americano della seconda meta delI"800, nfiul6 il realismo dominante per elaborare una sua particolare visione pittorica, allucinata, antirealistica, visionaria, ispirata alla letteratura romantica e vicina, per certi aspetti, al Simbolismo europeo. Dal 1870 a New York, studio per qualche tempo alia National Academy of Design, allievo di Marshall. Net 1375 partecipo ad una espostzione di artisli dissidenti e nel 1877 fu tra i fondatori della " Society of American Artists ". I temi del suoi quadri, ottenuti anche con tecniche particolari, a mezzo di strati di colore sovrapposti e vernieiature successive, che creavano effetti di profondita e bagliori nella materia. sono tratli dalla letteratura romantica, dall'epopea biblica, da Shakespeare... Assolutamente ignorato ai suoi tempi, fu riscoperto dagli artisti della gcnerazione successiva. tra i quali Pollock.

Fotografia di Eliel Saarinen nello studio

liLILL SAARINEN

(Rantasalmi. Finlandia, 1873 Stati Uniti, 1950). Archhctto finlandese.

Dopo aver compiuto i suoi studi di architettura a Helsinki, realizzo molto lavori in Finlandui. tra i quali, il piii famoso, la *Stazione ferroviaria* di Helsinki e molte opere in collaborazione. Fu conosciuto all'estero per la realizzazione del *padigtione finlandese* per 1'Esposizione Universale del 1900, in cui il suo ecleuismo si complica di reminiscenze folkloristiche del suo paese e di cadenze lineari art nouveau. Nel 1923 si trasferi, col figlio Eero, allora tredicenne (uno dei I'uiuri esponenti della nuova seuola americana), negli Stati Uniti, dove il suo linguaggio romantico si inserì perfettamente nella tradizione pionieristica americana.

LOU SALOME-ANDREAS

iPietroburgo 1861-1937) Scriltrice tedesca e nola per \.*i* sua utnici/ia ton Nict/schc di tui era suta allieva e ton Rilke

La violenta rottura eon il filosofo fece grande scalpore: Lou Salonu sposò allora l'iranista C. F. Andreas. Tutta la sua opera risente deiratniosfera spirituale treatd il a Nietzsche e del clima introspettivo di Ibsen. II suo libro su Nietzsche (" Nietzsche in seme \\ erI en ", 1894) aprì in Gennania il grande dibattito ulla ideologia metz hiana col libro Ih <_ n E Frauengestalten " (1892), contribuì alla comprensione della complessa sensibilità del drammaturgo norvegese. I suoi romanzi sono intessuti di sottili analisi psicologiche e di ambigue immagini sulla problematicità della vita. Interessanti i suoi saggi sull'arte, sulla religione, sulla psicologia.

Fotografia di Sant'Elia, Funi e Marinetti in divisa di volontari ciclisti nella guerra 1915-1918

ANTONIO SANTEL1A

(Como, I88S - Monfalcone. 1916). Arehitetto italiano.

Studio a Como e si Trasferi poi a Milano. dove seguì alcuni lavori di ingegneria mentre frequentava 1'Accademia di Brera e si laureava in architettura a Bologna. Partito da moduli stilistici propri delle Secession), elaboro, su questa base, una serie di progetti volumetrici impostati alia dirmmica lineare, facendo scattare la sua prima impostazione espressionista nella dinamica slrutturale fulurista; aderi infatti al Futurismo a 24 anni. elaborandt il " Manifesto dell'architettura futurista ". Il suo dibattito restò, peraltro, data la sempre più involuta situazione socio-economica e politica italiana, sul piano delle idee e della ricerca teorica: programmò intere città nuove, in cui era messo in luce il rapporto architettura-città moderna. Volontario, con Boccioni e Mannetti, alia prima guerra mondiale, ne fu una delle vittime nel 1916

tilULIO ARIST1DE SARTOR1O

(Roma, 1860-1932). Pittore italiano.

Imbevuto di letteratura romantica, si volse inizialmente ad un socialismo umanitario, rivollo a problemi sociali. Di questo momento e il quadre *Malaria.* Nel 1893 aderi al movimento " In arte libertas "'. fondato da Nino Costa, ispirato alle istanze di ritorno alia tradizione. di carattere preraffaellita. Collaboro poi con D"Annunzio alia rivista « II Convito » di Adolfo De Bosis e dal 1895 al "97 insegno all'Accademia di Weimar. In seguito ebbe la catledra di pittur i all'Accademia di Roma.

Volontario nella prima guerra mondiale, fu ferito e falto prigioniero; in seguito, rilasu *u* per intercessione del papa, torno al fronte per dipingere. Accelto poi i compromessi del nuovi regime, fino ad esser nominalo. nel 1929, accademico d'ltalia. Le sue reminiscenze letteranu simboliche si manifestano nei suoi quadri, piuttosto decorativi che verisli, tra cui *La Gorgom e gli Eroi* sul tema. in lui ricorrente, della distruzione dell'Eroe da parte della donna, tema svolto in termini masochisti e sensuali insieme; *Diana d'Efeso e gli schiavi,* entrambi alia Galleriu d'Arte Moderna di Roma. Caralteristica espressione del gusto decadente del tempo sono le

E. Schiele, *Autoritratto con stoffe decorate*, 1909.

Oskar Kokoschka, *Ritratto di Arnold Schönberg*, 1886.

Fotografia di Le Baron Jenney.

sue illustrazioni della " Isotta Gutuidauro " di D'Annunzio (1886) e quelle del " Convito " (18951.

F.GON SCHIELE

(Danau. 1890 - Vienna. 1918). Pittore e gratico austriaco.

Studio airAccademia di Vienna; nel 1907 incontro Klimt, allora nd pieno della sua fama. nel 1911 fu tra i fondatori del " Neukunstgruppe'" (gruppo arte nuova). Da una iniziale adesione calligrafica, di raffinata e accesa acutezza, ai modi delI" Art Nouveau, che egli non avrebbe poluto poriare avanti, considerata la sua drammaticita e la sua adesione a istanze populisle, passo ad una violenza espressiva cruda e impietosa, di carattere espressionista (egli guardo infatti molto a Kubin e a Kokoschka). I suoi disegni, di cruda accensione timbrica, frontali, quasi vaganti in un vuoto angoscioso, tesi a cogliere i conflitti dell'uomo in ogni sua manifestazione, gli causarono condanne per pornografia. Nel 1915 egli, trasferitosi in campagna. a Neullenizback, sposo Edith Harms: un breve momento di serenita, che si manifesto anche nelle opere. lu interrotto dalla guerra. Torno dalla guerra nel 1917 e nel 1918 perse la vita in una epidemic di spagnola.

ARNOLD SCHONBERG

(Vienna. 1874 - Los Angeles, 1961). Compositore auslriaco.

Aulodidatia, la sua opera si puo dividere in tre periodi: il primo, fino al 1907, permeato di romanticismo postwagneriano. di simbolismo, di ' florealismo %; il secondo, precedente ta prima guerra mondiale, e il periodo espressionista, in cui, con Kokoschka, Kandinskij, Marc, viene inlrodotto nel gruppo del " Blaue Reiter "; gia in questo periodo Schonberg abbandona t'armonia tradizionale e i principi della tonalità classica; tema che risolverà completamente, nel suo terzo penodo, quello ' dodecatonico ', in cut egli unifichera, in assoluta panta, nelia ^amina cromatica, i dodici suoni.

SCUOLA DI CHICAGO

Si definisce cosi 1'architellura commerciale realizzata a Chicago dopo la sua quasi totale dislruzione nell'incendio del 1871. che aveva dimostrato 1'incapacita di resistenza al fuoco delle struliure portanti in ghisa; William Le Baron Jenny nello *Home Insurance Building* del 1883-]885. un ediflcio di 10 piani, detle un esempio di sistema costruttivo a struttura metaltica e rivestimento in muratura, anche se I'innovazione costruttiva era quasi totalmente mascherata dalla facciata tradizionale, di carattere eclettico e storicistico. Gli esempi seguenti, di Adler. Sullivan, Burnham Root, Holabird, Roche, daranno avvio alia struttura archileltonica con strutture portanti metalliche, sempre pill evidenziate, che costituira il ' grattacielo' americano. II *Wainwright Building* di St. Louis (1890-1891) e il *Guarantee Building* di Buffalo (1894-1895) di Sullivan, sono tra gli esempi piu notevoli di questo tipo di architettura. Lo spazio filirante. la linearità, le finestrature libere e in ritmo verticale interpretano in modo rinnovato le istanze dello spazio art nouveau, di cui anche Richardson e Sullivan mantengono i motivi decorativi. Anche Frank Lloyd Wright uscira dalla lezione della Scuola di Chicago.

SECESS1ONE

Ho capito qual'e il dovere dei nostri giovani viennesi e ho capilo che la low Secessione deit cvvfr^ *qualcosa di tolatmente diverse da quettu di Monaco e di Parigi,*

A .Wontico e a Parigi il senso della Secesxione $ stato quello di porre una nuova *ane accanto uliu \otvhm... Wo. per noi e allro, non lottiamo per e eonlro una tradizione che non abbiatnu nt-ItHiti... i Hit per I or Is stessa, per il uiritlo di creare uriisticonjente...*

HI. lijlu. " Vereinigung bildender Kiinsller Oesterreichische Secession",
in « Ver Sacrum », 1898).

... Ci rivolgiatno a tutti voi, senza distinzione di dassi o di mezzi. Non conosciamo dijferenza tra Vane vera e propria e lane industrial?, tra I'arte dei rkchi e 1'arte dei poveri.

Vane e un bene comune... E se uno di voi dice: Maperche~ mat avrei bisogno di arlisti? 1 quadri non mi piacciono -, vorremmo rispondergli: Se non ti piaceioni i quadri. ti adorneremo le pareti di una magnifica lappezzeria; forse ti place bere il luo vino in un bicchiere artisticamente tavorato. rieni da noi, t'indicheremo il vaso dalla forma degna delta nobile bevanda.
<n. 1, 1898).

Lo spirito della gioiinezza, che soffia nella primavera. li ha riuniti. lo spirito delta giovinezza. t'ht.- trax/orma sempre il presente in ' moderno ', che £ la forza creativa nell'operato artistico. che tiere dare il name a queste pagine con I'emblema di VER SACRUM, xacra primavera. e un buon timbolo, con cui la nuova comunitd di artisti nasce alia vita: anche i'origine di Roma eierna, la cilia delle arti e delfarte, e atlribuila ad un VER SACRUM.
(M. Burckhardt. inlroduzione al I nuinero di « Vcr Sacrum », 1898).

GIOVANNI SEGANT1N1

(Arco, 1858 - Schafberg, 1899). Pittore italiano.

Uscito da una difficile infanzia, una parte della quale passata in un riformatorio a Milano, dul IK75 al 1879 frequenlo I'Accademia di Brera, dove assimilo l'esperienza del Naturalismo lombardo. Firmò poi un contratto con Grubicy, mercante, critico (e poi pittore lui stesso), e si ritiro in Brianza, a Pusiano (1881-1886), dove realizzo molte opere di ispirazione naturalistica c paesaggistica; nel 1886 si ntir6 a Savognino, nei Grigioni (1886-1894), dove i suoi interessi di carattere simbolista cominciarono a manifestarsi.

G. Segantini, *Autoritratto*, 1895

Dal 1891 si volse decisamente verso modi art nouveau. ai quali egli raccorda le sue ncerche sulla luce, di tipo divisionista. Imbevuto di ricordi letterari, allegorici, delle leiture di Tolstoi. D'Annunzio, Goelhe. Nietzsche. Maeterlinck e innamoralo delle stampe giapponesi c delle pitture indiane. egli riesce a fondere tutte queste istanze con una consapevole rivisitazione ddl'arte italiana. dal Tre e Quatirocento fiorentino a Giorgione *{Dea pagana*, 1894-1897).

A questo momento seguira un ritorno al naturahsmo *[II tritlico oclle i4lpi' In natum — hi viu/ — la morie)* per il quale I'uso della tecnica divisionista serve a ribadire, nella compattezza della superficie cromatica. il signilkato religioso.

GUSTAVE SERRURIER-BOVY

(1858-1910). Decoratore, ebanista. progettista belga.

Interrolti gli studi di archuettura si reco in Ingbilterra dove entro in comatto con le espenenzc ucl pnmo Art Nouveau. e conobbc le dottnnc di Morns. Tomato in palna si ceoica\•• all"arredamento. disegnando mobili secondo lo • stile inglese ', che avranno ascendenza anche su Van de Velde.

JL\\ SIBFLH s

(Tavastehus, 1865 - Jarvenpää, 1957). Compositore finlandese.

Formatosi prima in patria, poi a Berlino e a Vienna, in pieno periodo secessionista, è l'esponente maggiore del nnno\ainento mu icale flnnico u ba I nazionah Le sue opere la quelk i pirate al imto andinavo ia quelle interpreti della malinconica imbolica bellezza della n tura finmca uniscono elementi di un lardo epigom mo romantico ad e pre ioni propne del cinto popolare tinlindese

HUGO SIMBERG

H. Simberg, *Autoritratto*, 1914

iHimn IS71 Ahtan 19I7) Pittore finlande e olaro di Gdllen Kallela d.tl 1895 al isy \ «i iddinttura nello tudio del mae tro a Ruove I

I M pi ututto noto per i suoi piccoli acquerelli con ene leggendane i pirate ad una fant -, iLi.it u i pinlei lita the vede nella natura elvaggia del paese nataL una lome me un bill, di e\ocaziom feenche

" Un opera d arte " egli nveva nferendo i agli atquerelh di Burne Jones da lui \i ti durinle un naggio in Inghilterra " parla di un allro mondo e n vegha in noi il enumento ehe I artista ha voluto esprimere. La nostra attenzione è attratta da cose che escono dal quotidiano. Le immagim devono re tare impre nella memoria e nempire il no tro pinto Una buona opera niturali tica puo raggiungere que to n uliato ma 10 credo che la tilizzazione permetta ancora di piu di raggiungere que to opo ". Nei uoi piccoli quadn imberg vela qua i le immagim fantastiche che rappre enta con una uttile raggiera hneare come in *// gelo* del 189i e in molte altre opere, in cui un filo macabro si unisce all'immaginario.

GlUSEPPt SOMMARUGA

(Milano. 1867-1917). Architetto italiano.

Di famiglia artigiana studio all'Accademia di Brera sotto la guida di Camillo Boito. Nelb sua architettura voile staccarsi dallo storicismo dello stesso Boito e dall"eclettismo provinciale imperante, proponendo una nuova organicita vitalistica che si lego, inevitabilmente. ai modi del liberty italiano, ma fu aperla alle istanze internazionali, soprattutto delta scuola Viennese, dal la quale egli si differ enzia per la plastica matericita delle super fici e per il vigore di una decorazione drammaticamente intensa; nel *Palazzo Casliglioni*, a Milano (1903). egli riesce a superare anche L'impianto ottocentesco della costruzione svuotando 1 interno e articolandolo nel grande atrio a piii volumi nel quale si snoda la scala. Tra le altre opere di Sommaruga la *pulaziina Salmoiraghi* (1906), *YHotel Tre Croci* presso Varese (1909). la *C/inica Columbus* a Milano 11909), di una viva articolazione spaziale e dalla decorazione piu Imeare. il *\fausoleo Fat.-tranonia Santico.*

RICHARD STRAUSS

(Monaco, 1864 - Garmisch. Partenkirchen, 1949) Composilore tcdesco.

Amico di Ritter. scopri la musica di Berlioz, Liszt. Wagner. Si converti ventenne alia poetica deirEspressionismo tedesco. Fu wagneriano, di un wagnerismo violento. esasperato. stravollo. come appare in " Guntram " (1894). " Feuersnot " (1901). '* Salome •"(1905), " Elektra "(1909). in cui gli accordi wagneriani si deformano in alterazioni fitte che generano zone di cromatismo tali da sfiorare 1'instabilita tonale. quasi in laceranti urti politonali. " Feuersnot" e il lavoro che meglio rappresenta il Moreale musicale, per la complessa, spiraliforme linearita. per la decorativita cromalica. II dramma piii consono allo spirito dello " Jugend " e peraltro "' Salome " (su testo di Wilde), rappresentata per la prima volta a Dresda, il 9 dicembre del 1905, E un lavoro essenzialmente or chest rale e decorative; quasi un alfresco dai toni cupi della tempesta notturna. Anche i lavori " minori " di Strauss, come i famosi " Valzer viennesi ", sono una sorta di specchio della Vienna fin de siecle. ansiosa di esprimere In sua volultuosa volonta di vivere. alia vigilia di una grande tragedia.

IGOR STRAVINSKU

(O n nh un 188 Pa g 1974). Compositore russo.

Inizialmente fu legato alla concezione nazionale ottocentesca, sia pure con una nuova impo zon do uta all sua in cza con Rirmkij-Korsakov. e alia sua assimilazione dell'Im-

Fotografia di Stravinskij, Larionov e Bakst.

pressionismo pittorico. " La Sagra della Primavera " pub considerarsi im esempio di Fauvisme musicale per l'accensione coloristica e la brillante scansione tonale. Determinante, per lui, l'incontro con Djaghilev, da cui nacque " L'Uccello di Tuoco ". L*opera di Stravinskij si puo dividere in due periodi: il primo in cui la sua musica e a programma, il secondo in cui e svolla secondo schemi astratti. Nel passaggio tra i due periodi Stravinskij scopre il Jazz, cio che lo porta ad adottare nuove tecniche musicali, Upirate a forme geometriche nette. dure. che 10 collegano a] Cubismo. Nel suo conlinuo impegno di ricerca va inserito ii lavoro di rielaborazione. di riscoperta e di rilettura dei lesti classici (da Pergolesi. ad esempio). Anche la rilettura in parte dissacrante, ironizzante, reinterpretativa dei testi, fa parte di una impostazione di ricerca caratteristica del suo momento storico, e non ne sono estranee le contemporanee ritcrche di Freud e di Jung.

AUGUST STR1NDBERG

(Sloccolma, 1849-1912). Scrittore e drammaturgo svedese.

La sua inquieta personality espressa, prima nel suo naturalismo, poi nella fase espressamente simbolista, fanno di Strindberg uno degli esponenti piii importanti dell'inquieludine del suo tempo. Le sue passioni per la teosofia, la teologia, npnotismo, la magia. ne fanno un personaggio del suo tempo, mentre la sua allucinata introspezione ne fa un precursore dell'Espressionismo, mentre per certi aspetti, la sua influenza si fa sentire anche sul Simbolismo internazionale. Rappresenta. inoltre. una dcllc fonti della dramirisiturgia moderna.

F. von Stuck, *Autoritratto nello studio*, 1905.

FRANZ VON STUCK

(Tettenweis. 1863 - Monaco, 1928). Pittore e scultore tedesco.

Studia dal 1881 al 1884 alia Scuola di Arti plasticbe di Monaco e poi all'Accademia. allieio di Lindenschtnit e di Bruno Piglheim, che gli fanno conoscere i Preraffaelliti e KhnopfT. Seme anche molto I'aseendenza di Bocklin. di Thoma, di Klinger, Inizia la sua attivila dedicandosi ainilustrazione e al disegno (disegni umoristici per « Fliegende Blatter» di Monaco e « Allegorien und Embleme»). Verso il 1880 si dedica alia pittura di carattere simbolista. nelia quale traspone in termini allegorico-simbolici il classicismo di Von Maree e di Hildebrand. Nel 1892 e. con Triibner a altri artisti, tra i rondalori della " Secessione" di Monaco; dal 1895 insegna all"Accademia di questa citta. Nel 1898 acquista la " villa Stuck ". che rappiesenta il suo capolavoro, in questa profondi le sue qualita di pittore, scultore, decoratore, architetto.

La sua fama e diventata, intanto, grandissima; il &uo accademismo un po' morboso. ncco di ricordi. lievemente satanico ed estremamenie sensuale I neon tra no il favore di una societa decadenie e inquieu. che lo considera il ' Michelangelo ' della Germania bismarckiana: Tolstoi, nel 1897, nel suo saggio "Che cos'e I'arte " lo atiacco violentemente; cio che accrebbe immediatamente il suo nome.

Anche Boccioni, in " Pittura e scultura futurista '", lo attacchera. Ma Von Stuck ha indubbiamente avuto un peso nella formazione di De Chirico e anche di Dali.

Divenuto nobile verso gli anni '90. si dedicd al rilratto. per il quale utilizzava modelli folografici. Anche come professore ebbe una grande risonanza.

Fotografia di Louis Sullivan.

LOUIS HENRY SULLIVAN

^Boston, 1856 - Chicago. 1924). Architetto statunitense.

E la personality piii interessante della Scuola di Chicago. Figho di immigrati (irlandese 11 padre, svizzera-francese la madre), durante l'infanzia resto in campagna. presso i nonni.

Studio presso il Massachusetts Institute of Technology e per qualche tempo all'Ecole dei Beaux Arts a Parigi. Trasferi quindi in America alcuni dei tnotivi an nouveau intesi come dementi di forma funzionale. A Chicago durante la rieostruzione seguita airincendio del 1871. lavoro presso lo studio dell'ingegnere Fredrick Baumann, dedicandosi a temi di carattere siruttturale. Nel 1879 entro nello studio di Dankmar Adler, di cui fu in seguito socio, assumendo^i le responsabilita della progettazione, mentre ad Adler restavano i problem) tecnici. *UAuditorium Building* di Chicago, (1886-1889) e il primo edifkio in collaborazione in cui [Hdeale architettonico di Sullivan, pur nelle molte reminiscenze di Richardson, si rivela pienamente nella concezione della forma come risultato di una crescita spontanea, armoniosa, come quella di una crescita naiurale. In questo senso Sullivan faceva sua la poetica vitalislica, naturalistico-organica u^ll"Art Nouveau. Con le opere di Sullivan come la *Bona* di Chicago (1898-1899) e i *Magazzmi Adler. Pirie. Scon & Co.* (1899-19001, sempre in collaboraiione con Adler, gia si ponevano le basi del futuro razionalismo americano e si creava il tipo del grattacielo moderno. Lumu stilisiica vi e raggiunta attraverso la scansione ritmica dei volumi, svoiti secondo fenditure orizzontali che creano le grandi finestre filtranti; il motivo decorativo, leggerissimo. serve quasi esclusivamente di commento.

La Fiera di Chicago del 1893 segno la fine del funzionalismo della Scuola di Chicago e lo studio Adler/Sullivan resto senza incarichi. Sullivan si separo allora (1895) da Adler e si lascio andare, nella delusione di tutte le sue certezze, all'alcoolismo. Realizzo ancom molte opere notevoli. come la serie di piccole banche di provincia {la *People Savings Association Bank* di Sidney, del 1917; la *Merchants Association Bank* di Grinnel, 1914; la *Farmers and Merchants Inum Banks* a Columbus, 1919) dove la ricca decorazione souolinea la funzionalita delle scansion. volumetriche. Nei due volumi di cui è autore (" Chiacchierata da asilo infantile ", 1901 e " Autobiografia di un'idea ", 1922), Sullivan sottolinea i suoi legami con la tradizione americana de. piomen, secondo una interpretazione simbolica delTarchitetttira.

Enisle una speciate attrazione fra ornamento e struttura... per enlramhi perche si vatorizzutto recipn/eamenle. E questo... cosliluisce una valida premessa per... un sislemu organico di ornamentazione.

C Kinderganten Chats and other Writings", in "The Engineering Magazine", 1892).

ALGERNON CHARLES SWINBURNE

(Londra. 1837-1909). Poeta inglese

Se considerando la pur complessa opera letteraria di questo autore si vuol dar peso per i fini che qui interessano, alia nota dominanle della sua ispirazione. I'esasperata concezione dei suoi idoli erotici la colloca al centro della correnie da cut derivano gl'inesauribili rivoli di morbosa e cerebrale sensualita propria di molti episodi dell'esperienza floreale.

il giardino di Proserpina.

\on di macchie virgulti e slerpi I Qui ne canrte paiuslri o vigna, • Ma solo il papavero tilligna. I Acini verdi di Proserpina.
Pallidi bocci senza Jiore, I Schiera di sieli the mai foglia . Apre ., ella slillar non vogiia Pa morn un moriale liquor?
In campi sHtrili at gram •' Sen~a nome e nuitiero sciQtoa .• Quesia ftimigiiti in sogut vam .' P t\u la testa fino all'alha
E come uti'utuina alU/nltila. Senza cornpagm' in cielo o inferno. : Battuta da hqualiido n\e ne. L'aurora dall'ombra s'è alzata.

Sftt- i .'• •.:, • • •• • Pallida oltre I'alrio e il portal? / La Dea che ogni t'osa moriale \rll e frodde mani raccoglie
Pin I l'incontra e t la tocca. iij D anwre the muto goinmli La lurha (he da lanli Itmpt

I tQliu per ogni irealura / Ella- qui vigita per lulli: I Ne la terra madre piu cura .• \e In ma

La prirnaverti e le semettti i E per lei le rondini alaie I La seguono ore canla esltire . E spun

Vengono amori mirribondi. : Vecchi amori dall'ali fievoli ! Qui, gti anni consunli d'oznt e\o
Le cose perdute dei mondi,
Sogfu morli fit ftioriii spenti, (jt'tinogli dalle nei'i sco.\si, • Di pfimavere uccise i cos\i / Greggi fiiglie sehuggi HI unit...

Urud. L Traverso)

Fotografia della principessa Maria Tenisheva a Talashkino nel 1908.

MARIA TENISHEVA. Principessa di Talashkino

(1862-1928). Animatrice culturale e educatrice artistica russa.

SuH'esempio di Mamontov reaiizzo a Talashkino, vicino a Smolensk, una scuola d ane e di arti applicate> dove raccoglieva orfani per fornire loro i rudimenti della lavorazione dei campi e dell'artigianato. Vi si aggiunse una scuola di musica e vi sorsero studi e piccole fabbriche di ceramica. Per diffondere i lavori prodotti a Talashkino, che abbracciavano molti generi di aitivita, daLl''arte del legno alia eeramica al ricamo. la Tenisheva apri anche un negozio a Mosca. ma I'impresa falli quasi subilo. Essa slessa forniva i modelli agli artigiani e ne chiedeva aeli artisti, da Golovin a Vroubel a Miliutin. Nel 1905 la Telnisheva creo in Smolensk un piccolo museo di pezzi d^artigianato russc antico, dove raccoglieva circa 10.000 pezzi important! di ncarno-oreficeria, ebanisteria. Ma lo stesso anno essa chiudeva la sua scuola d) Talashkino e si trasferiva a Parigi, dove organizzava esposizioni di artigianato russo antico al Musee des Arts Decoratifs, pezzi che poi rimando in Russia, all'Istiluto Archeologico di Mosca. Durante il suo soggiorno a Parigi si dedicò soprattutto all'arte del gioiello e su questo tema sostenne una tesi all'Universita di Mosca nel 1916. Ancora a Parigi dopo la rivoluzione continuo a sosienere un ruolo importanle nclla vita culturale; apri presso la sua villa il " piccolo Talashkino ". una scuola dedicata esclusivamente al gioiello, che portò avanti fino alla sua morte.

Fotografia di G. Thorn Prikker.

JOHAN THORN PRIKKER

(L'Ajit. 1868 - Coloniu, 1932|. Piltorc c dccoralore olandese.

Dal 1883 al 1887 frequento 1'Accademia di L'Aja. I suoi inizi nella pitlura sono di carail(?re poslimpressionista e ' pointilliste ". Dal '92 al '95 esegue una serie di opere di tipo religio-^u e. nello studio per tali scene, egli si accosta ai primitivi fiamminghi e alia loro simbologia mistica. Il suo impegno " simbolista " si chiarirà sempre più attraverso la conoscenza del Sintetismo di Gauguin e, attraverso Verlaine, che egli conobbe nel 1892, del Simbolismo letterario. Amico di Van de Velde, ne condivise 1'intenzione sitnbolico-lineare; la linea divenne per lui t'elemento caratterizzante di ogni espressivita: "Voglio dire agli uomini le impressiom che provo davanti a certe lineei vogho tar loro comprendere che una semplicc unea dntta non mL fa lo $tes~o effetto di una curva irregolare " scriveva in una sua lettera del 1897. La linea e in effetti la protagonista dello sue composizionu impostate secondo un simbolismo esoterico-mistico di grande suggestione, con rimandi analogic! segreti, quasi alchemici. In rapporto con gli esponenti del gruppo " Les XX "'. fu anche in Belgio dove non ebbe una grande accoglienza. ma dove alcuni amid lo aiutarono; tra questi H. P. Bremmer che gli acquisto molte opere per la tollezione Kroller-Miiller. Tra il '92 e il '96 mantenne un rapporto epistolare con il letterato simbolista Henri Borel, che gli fu ulile per il chiarimento delle sue teorie. Nel 1895 abbandono li pittura da caialletto per " mettere la sua arte al servizio della vita ". dedicandosi alia decorazione ad affresco, aH'esecuzione di vetrate per chiese catioliche. di mosaici. di opere grafichc. Nel 1904 insegnava a Krefeld, alia Kunstgewerbeschule; insegno anche a L'Aja, a Essen e. piu tardi, a Monaco. Diisseldorf, Colonia. Lavoro nella decorazione anche in Germania.

LOUIS CONFORT TIFFANY

(New York. 1848-1933). Disegnatore e progettista di vetri, gioielli e arredatore statunitense.

Figlio del noto orafo e gioielliere Charles Tiffany, si dedico inizialmente allo studio della pmura^ fu a Pangi. dove studio pittura di psesaggio: ma ben prtsto si dedico alte arti decora-

live. Fece esperimenti di applicazioni chimiche col vetro e nel 1876 cred la prima vetrata in vetro opalescente r dal 1880 si affermo per il vetro ad iridescenze metalhche. Nel 1879 si era formats la " Louis C. Tiffany Company Associates Artists " che si dedico all'arredamento di interni. tra cui, nel 1882-1883. la *While House* di Washington. Nel 1883 Louis C. Tiffany realizzo la *Ctippella* per I'Esposizione Universale di Chicago, che trovo poi collocazione nella chiesa di San Giovanni a New York. In tjuesta realizzazione e evidente l'ascendenza di Sullivan. Per 1'ecce-/ionale qualila e per la caratteristica formale dei suoi vetri. Tiffany ebbe anche i'incarieo di e,e-guire velrate su disegno di anisti famosi, tra cui Vuillard, Bonnard, Toulouse-Lautrec. E nolo •.opniituito per i vetri iridescent! di tipo floreale in ' favrile glass' (vetro febbrile), nel cui spessore sombrano pi'odursi degli effetti di sovramtnissione di relini tipografici. Con i suoi vetri vinse an-(.IIL- il (irjin Premio all'Esposizione Internazionale di Torino del 1902. Dopo la morte del padre. Louis C. Tiffany si dedico al gioiello e alia costruzione della propria casa. la *Laurellon Hal! a* Long Island, arricchila di un parco alTitaliana.

Nel 1932 la Tiffany Studios falli e nel 1946 la collezione della Laurelton Hall fu lenduta all'asta.

Fotografia di J. Toorop.

JAN TOOROP

(Pocrworedjo, Giava, 1858 - L'Aja, 1928). Pittore olandese.

Nel 1897 era in Olanda. Studio disegno a Delft e ad Amsterdam: ebbe poi unj borsa di -.ludio e parti per Bruxelles dove entro in relazione col gruppo " Les XX " che. nel IBY4. si tr.i-stormo in " La libre Esthetique ". Nel 1885 entro nel gruppo. Frequento Khnopff. Ensor. Vogeli. Van Rijsselberghe, Fich, De Groux. Nel 1884 fece un viaggio a Londra con Verhaeren. Qui incontro Ensor, col quale prosegui per Parigi per visitare i musei; da solo continuo il suo viaggio verso l'Italia.

Nel 1886 incontro, a Londra, Whistler che gli fece conoscere le opere dei Preraffaelliti e le teorie socialiste e umanitarie di Morris. Tomato in Olanda, per un cerio periodo pratico la tcenica ' poimilliste ". prime nel suo paese. Ma il significato simbolico della linea lo attraeva in maniera inequivocabile. anche perche vicino al genere di disegno che egli aveva conosciuio a Giava. ai suoi inizi. Al tra verso il suo linearismo avvolgente. spiral if or me, egli esprime il suo intenso spiritualismo astraente, nel quale confluiscono le sue istanze sociali, religiose, erotico-magiche. Nel 1892 entro anche in rapporto con Ser Peladan, il fondatore dei " Rosacroce": un libro di lui, " Le vice supreme '", gli fu ispiratore di molti temi. Subi anche 1'ascendenza degli scritti di Maeterlinck.

Fotografia di Toulouse-Lautrec.

HfiNRl DE TOULOUSE-LAUTREC

(Albi. 1864 – Malrome, Gironda. 1901). Pittore francese.

La vicenda di Toulouse-Lautrec esce dalle linee di questa trattazione, entrandone. quasi esclusivamente, per quanto riguarda la sua attivita di cartellonista e nei primi, vivissimi quadretti di denvazione impressionista. Comune alia poetica dell'Art Nouveau e la sua passione per le Mampe giapponesi, che egh nversa, appunto, nei suoi manifesti, di una ramnata, vivissima realizzazione grafica, nella dinamica lineare, nel colore acceso e timbrico, nei quali egli rappresento i personaggi della % belle epoque ^ parigina. La sua storia, quasi di specchio straordinario del clima parigino del tempo, la sua partecipazione emotiva, realistica, spesso spietatamente cruda, ne fanno uno degli esponenli piu important! del postimpressionismo europeo.

F. Vallotton. *Autoritratto*, 1885.

FLL1X VALLOTTON

(Losaima. 1K65 - Parigi, 1925). Piltore francese.

A Parigi dal 1882 si iscrive all'Academie Julian. Nel 1885 espone al Salon des Artistes français; dal 1887 si dedico anche alia grafica; lavoro a punta secca, all"acquaforte e, dal '91. alia xilografia. Collaboro alia « Revue Blanche » di Parigi, alia rivista americana « Chap Book .. e alia tedesca « Pan »r Elaboro un suo linguaggio di carattere quasi purista, decantato. in cui una certa ascendenza hodleriana si risolve nella luminosa chiarezza del coiore e nella smaltaTa lucidità timbrica della superficie. I suoi riferimenti al Simbolismo e all'Art Nouveau sono marginali, limilandosi a pure analogic tematiche.

HLNRY CLEMENS VAN DE VELDE

[Anversa, 1863 - Zurigo, 1957|. Architelto. designer, piltore. teonco belga.

Di famiglia agiata. studio dal 1881 al 1884 all'Accademia di Belle Arti di Anvcrsa Passo poi a Parigi dove prosegui gli studi di pittura e fu in rapporto coi pittori postimpressionisti e •.imbolisti. Nel 1889, a Bruxelles, faceva pane del gruppo " Les XX", dopo aver partecipato nd 1886 alia fondazione del circolo culturale " Alsik Kan " e. nel 1887, a quella de " L'Art independant ", associazione di pittori neoimpressionisti. Dal 1890 sollecitato anche dalla conoscenza delle teorie di Morris, si dedico all"architettura e alle arti' applicate. Nello stesso anno studio I'impaginazione e i caratteri per la rivista letteraria « Van nu en Straks ». che contribui al rinnovamento del libro in Belgio.

Sul tema del rapporto tra arte e societa egli imposta il suo lavoro e la sua ricerca sull'un-Hzzazione degli strumenti offerti dalla macchina e dalle nuove tecnologie industrial], nei quali vede il solo mezzo di rinnovamento, secondo la teoria dell' " Emfuhlung ", impostato sul significato psicologico della forma che interpreta la funzione. II primo esempio delle sue teone egli lo dette con la sua casa di Uccle, la " Bloemonwerf", presso Bruxelles (1894), che arredd e decoro personalmente, fin nei particolari, secondo una fluidita di rapporti continui, rappresentata anche dall'andamento lineare avvolgente che caratterizza ogni sua realizzazione, secondo una visione che unifica I'architettura, 1'arredo. la decorazione, le suppellettili. fino aeli abiti degli abitanti della casa.

Del 1896 e la sua esposizione di Parigi, del "97 quella di Dresda, che contribuirono forte-

Allievo del critico E. Delecluse. fu amico di P. Merimee, che da] 1873 fu soprintendente ai monumenti storici di Francia e con lui approfondì la sua conoscenza dell'architettura francese medievale. Fu anche a Roma e in Sicilia, dove studio I'architetlura classica. Si dedico poi allo studio dell'architettura gotica e al restauro dei monumenti medievali, per cui divenne un punto di riferimemo internazionale, anche se non fu esente da arbitri e abusi dovuti al gusto corrente, soprattutto per la sua impostazione ' interpretativa' del restauro che lo portd a frequenti e arbitrarie alterazioni. Di lui è interessante l'interpretazione dei fatti decorativi in senso funzionale (studiati sull'architettura gotica) e riportati sui nuovi mezzi tecnici, come il ferro, ormai lo strumento piu in uso della nuova architetlura. E autore di un importante " Dizioriario ragionato deirarchiteltura francese dall'Xl al XVI secolo " (I854-1B58).

Nel 1840 Viollet-Le-Duc fu incaricato del restauro della Madelaine di Vezelay. e. con LUSMIS. collaboro al restauro della *Sainie Chapelie* e di *Noire Dame* a Parigt.

Nel 1848 era ispettore generale dei monumenli diocesani e nel "53 iniziava il grande restauro della cittadella medievale di *Curi-tuMinne.*

CHARLES FRANCIS ANNESLEY VOYSEY

(Hessle. Yorkshire. 1857 - Winchester, 1941). Architetto inglese.

Allievo di J. P. Seddon, fortemente influenzato da Mackmurdo. dal 1874 al 1893 si dedico soprattutto alle arti applicate. disegnando stoffe. carte da parati, tappeti, secondo le ipotesi di rinnovamento del gusto suscitate dalle teorie di Morris. Dal 1888 si dedico anche all'architettura, realizzando case di abitazione e villini secondo una impostazione lineare chiara, razionale, che si esprimeva nell'uso antitradizionale dell'intonaco bianco, delle finestrature orizzontali e sulla ripetizione ritmica dei camini, con un risultato gradevole, corretto, di gusto sicuro, che gli imitatori fecero scadere in maniera. Tra le opere: *Vedificio* in Bedford Park, a Londra. del 1888; *stadia* in Wesi Kensington a Londra. 1891: *rasa di campagna Perricroft* a Collwall: *casa The Orchard,* realizzata per se stesso a Charleywood nel 1900. che preannunzia motivi razionalisti.

// *pericolo oggi e nella sovrabbondanza degli ornamenti... Dobbiamo avvicinarci alia Saturn come sorgenle di ispirazione e guida. Allora saretntno immediatamente tiberati dalle costtizivm dello stile e del tempo,* e *potremmo livere e lavorare nel preseme con leggi che rivelano sempre nuove possibilila.*
(in "The Studio », Londra, 1893).

M. A. Vroubel. *Autoritratto*. 1904.

MICHAEL ALEXANDROVITCH VRUBEL

(Omsk, Siberia, 1856 - San Pietroburgo. oggi Leningrado, 1910). Pittore russo.

Portato. fin dall'infanzia, verso la musica e il disegno, studio dapprima diritto e solo nel INS4 pote entrare all"Accademia. Collaboro. ai suoi inizi. al restauro degli affreschi della chiesa 1l] *San Cirillo* a Kiev, per cui realizzo anche, per l'iconostasi una serie di icone Visito 1'ltalia nel 1884-1885, stabilendosi, poi, a Mosca. dove lavoro per il teatro. Grazie all'aiulo di MamonIOV *{i]* noto industriale promotore del rinnovamenlo delTarte e deile arti applicate in Russia. a Talashkino, e fondatore dell'opera privata russa) Vroubel si avvicino alia pittura di Nesterot. Korovine, Serov, e alle nuove ricerehe internazionali. Trasse continua fonte di ispirazione dalle opere di Puskin, Lermontov e dalla musica di Rimsky-Korsakof, secondo una sua particolare atlesione al Simbolismo internazionale, che egli interpreta nella trascrizione di immagini soynale. espresse in una dovizia di parlicolari decorativi, rutilanti, tratti anche dal patrimonio tnlkloristicodell'antica Russia. Anche il suo mammomo con la cantante Nadezda Zabela (1896) comribui alia sua esaltazione poetica dell'immagine femminile. Una grave malattia lo costrinse in un istituto psichiatrico; ma anche qui, nei momenti di lucidità, continuò il suo lavoro, col quale egli tendeva, nella previsione di un totale sconvolgimento, a L' elevare Tanima per mezzo di grandiose immagini, al di la della meschinita quotidiana ".

OTTO WAGNER

(Petzing, Vienna, 1841 - Vienna. 1918). Archilctio *c* urbanisla auslriaco.

Inizio i suoi studi alia Technische Hochschule di Vienna nel 1857. Frequento poi. nel 1860. la Bauakademiedi Berlinoedal 1861 aI'63 la Scuoladi Architetlura presso 1'Accademia di Vienna. Ebbe un inizio storicistico, di tipo classicheggiante, con riferimenti al Quattrocento Rorentino. secondo una chiara visione geometrica di uno spazio bloccato, rigorosamente equilibrato. che lo rese celebre, tanto che gli fu affidata la ristrutturazione urbanislica di Vienna. Di questo piano egli pote realizzare soltanto la *Meiropoiitana* (1894-1897). Le stazioni della Metropolitana segnano un po' il punto di passaggio del suo lavoro; nel 1894 egli era divenulo direttore di un corso specials di architettura all'Accademia di Vienna; fu 1'occasione per una revisione toiale e per una presa di posizione teorica che lo apri alle nuove proposte architenoniche formulate in Belgio, a Parigi, a Monaco. La nuova architettura, egli dichiarava nella sua prolusione alle leziorn deve tener conto delle cambiate esigenze della vita e le sue forme devono desumersi da quesie; proponeva percio I'uso onesto ed esatlo dei nuovi materiati e delle nuove tecniche. Se le stazioni della Meiropoiitana di Vienna rappresentano il momenta di Iransizione. gia svolta sull'uso corretto delle strutture in ferro, ma ancora legate a formule decorative di tipo storicistico. le opere successive dimostrano la nuova visione di Wagner: la *Cassa di Risparmio Posiale* di Vienna (1904-1906) mosira infine una completa adesione alle leggi del movimento moderno e dell'architettura rationale, secondo una dinamica costruttiva coerente e consapevole. L'trnponanza di Wagner resia soprattutto legata alia sua straordinaria qualita di maestro, che dara I'amo alia formazione di quella Scuola di Vienna che ha avuto un significato particolaie nello svolgjmento del movimento moderno. Sono stati suoi allievi Loos, Hoffmann, Olbrich. E il suo libro " Moderne Architektur'", uscito a Vienna nel 1895 (che *e* in parte il risultato delle sue leziooiL e stato uno dei principali mezzi di diffusione delle nuove teorie. particolarmente in Italia-

La rivoluzione sard di tale porlala. die a malapenu piilrenm pitrlnre di win rimiscita del Rinascimento. In realtà sarà una vera e propria nascita.

(in « Moderne Architektur », 1885).

RICHARD WAGNER

(Lipsia. 1813 Vene/.ia, 1883). Musicisla ledesco.

Tra le personalità più importanti dell'Ottocento, sia nel mondo culturale che in quello musicale. La sua idea di un ' Lea[TO totale " che riunisse in se tutle le arli coincide con la poetica del periodo, intesa alla sintesi delle arti. Si deve a lui la moderna struttura del dramma in musica e la nascita di ' Leitmotive ', che compare nella sua " Tetralogia ". Fu in rapporto con *l.hzl.* dicui sposo la figlia Cosima e fu amicodi Nielzsche. II suo nome fu COM i:.uo i„ • i•..•:>. ,!u si crearono due partiti, il wagneriano e l'antiwagneriano; Bruckner, Mahler, Scriabin, Strauss e perfino i dodecafonici devono a lui la tecnica del linguaggio musicale. And •. tra i quali Debussy. Busoni, Strawinskij, non poterono prescindere dalle -nc : 111 •,H•.i^i-.11•i IV1-leas el Melisande "' di Debussy, ad esempio, opera concepita come antiwagnenana per eccellenza, semanticamente e ngha del Tristano e Isotta . bspressione del titanicmo, del gerrnanismo del tempo, uomo dagli aspetti molleplici, ha interessaio filosofi *e* lelterali quali Nietzsche, Adorno. Baudelaire, D"Annunzio, Mann. Shaw...

Aubrey Beardsley, caricatura di Whistler.

JAMES **ABBOTT MCNE1LL WH1STLLR**

(Lowell, Mass.. 1834 Chelsea. Londra. 1903). Putcire americano.

Studio in America e dal 1843 a Pieiroburgo dove il padre era ingegnere I'erroviario del governo russo. Tornalo in palria, dal 1851 frequento I'Accademia Militare di West Point fino al "54, quando si impiego come cartografo nel Dipartimento della Marina a Washington. Ma la sua passione per la pittura lo costrinse ad abbandonare tutto e a trasferirsi a Parigi (1855). Fu dapprima alia scuola di Gleyre. dove conobbe Degas, Lagros, Bracquemond. Divenne poi amico di Fantin-Latour e con lui visito il Pavilion du Realisme di Courbet, con le opere rifiutate al-I'Esposizione Internazionale del "55. Ne fu fortemente impressionato e ne furono improntate le opere che, escluse dalla gluna del Salon, espose con quelle di Fantin-Latour nello studio di Bouvin nel 1859. Intanto era passalo a Londra, portandovi la scoperta delle stampe giapponesi e la passione per la raccolta delle porcellane cinesi, che trasmise ai Preraffaelliti *e* agli esteti inglesi. Dal '64 la sua pittura si e liberata dal realismo, per passare a preoccupazioni di ordine tonale. sulla scia degli Impressionisti. Le opere esposte al Salon nel '65 a Parigi *(Rose and Silver. The Princess of the country of the Porcelain)* gia dimostrano la nuova visione, la ricerca tonale alia quak ogni cosa, anche il soggetlo, viene subordinate (in questo consisle la sua dilTerenza principal dagli Impressionist!). Addirittura egli tende ad assimilare la condizione espressiva deila pittura a quella della musica; cio che appare chiaro anche dai tjtoh: armonia. sinfoma. notturno. In una lettera del '67 a Fantin-Latour, Whistler arriverà a ripudiare direttamente 1'insegnamento di Courbet e le sue opere precedent! e a rivendicare alia pittura la liberta asioluta anche dalla natura. Impregnato di estetismo letterario e di esotismo eseguira a Londra. nel "76-"77. la *Peacock Room* (la stanza dei pavoni) per F. R. Leyland. come cornice alia sua *Prix-eipessa del paese della poreellana* (ora la stanza e a Washington, alia Freer Gallery of Art I. Benche intimo di Oante Gabriel Kossetti non ne condivide le idee urnamtane, 1 eticftta della sua lmpostazione artistica: il suo entusiasmo per il revival medievalista. La sua concezione estetica conirasta anche con quella di Morris e di Arts and Crafts. Mentre e veramente importante la sua funzione di tramite tra Tarte orientate e 1'impostazione art nouveau.

L'opera di Whistler ebbe molta risonanza presso i letlerati e i poeti. come afTermazione di una concezione dell'arte basata sul principio della liberta dell'artista da ogni vincolo contenulislico e etico. Nel 1878 Whistler intenla un processo a John Ruskin che, in un arlicolo su « Fors Scaligera », riferendosi al *Notturno in nero e oro* di Whistler, esposto alia Grosvenor Gallery di Londra, aveva parlato di " consapevole impostura ". contestandone il prezzo. Whistler esce vincitore dal processo ma. data la grande importanza di Ruskin, praticamente Whistler ne viene compromesso. La sua casa e venduta. la sua raccolta di poreellana messa all'asta. Dal 1879 al 1880 e a Venezia; poi a Parigi; nel 1883 e di nuovo a Londra e nel 1884 a Parigi. dove apre una scuoia di pittura. Nel 1886 e invitato ad esporre alia societa des Vingl di Bruxelles e. nello stesso anno espone a Parigi con gli Impressionist!, alia Galleria Georges Petit. Scrisse "The Gentle Art of Macking Enemies " (Londra, 1880) e " The Baronet and the Butterfly " (a proposiio di un processo contro W, Eden).

leri I'al"-,' mri',! tr« rrr p.x-mnm a pranzo a casa sua. Verdurin, lex criiieo della « Revue », I'autaie J ••„ • •••". . . . li ' • • '•' • • <n ilnvvera il piglio, la squisila pennellala dell'originale A/nericano son spesso resi con grande delicatezza da quell'innamorato di tutte le raffinatezze, di tutte le gra/i.' • , • . • . . • durin.

(Kratclli liuikouii. in .. *U* JULIIII. . . . . dopo il **1891).**

WALT WHITMAN

iWeM Hills, Huntington, Long Island. 1819 - Camden, 1892). Poeta statunitense.

Puo csscr considerato. in poesia. il piu cospicuo rappresentante dello spirito pionieristico americuno. Due gli aspetti pecuiiari della sua opera: I'uno, il suo contenuto, apeno a una visione tolale della vicenda umana e della natura, animato da una fervida vitalita nel I'afTermazione delle proprie fedi e delle proprie passioni (panteismo ed egualitarismo democratico ne sono i termini piu influenti). L'altro. attinente alia tecnica poetica: fu il primo dei poeti americani a ricorrere al metro libero. sciogliendo il verso da rime e schemi tradizionali. sollecitando il gioco delle immagini e degli effetti musicali in modo da otlenere una ricchezza di risonanze e di echi da imparentarli ai grandi effetti orchestrali. Da qui, la sua influenza sulla successiva poesia americana.

H. de Toulouse-Lautrec, *Ritratto di Oscar Wilde*, 1895.

OSCAR WILDF

(Dublino. 1854 Parigi. 1900). Narralore. commediograib inglcsc.
La sua opera, forse perche iroppo assimilata al personaggio che Wilde si send deslinato a rjppresentare nella vita* propone e dissolve, in una fluida divulgazione di motivi e di emblemi. lutii i terni propri dell'arte simbolista associaii inesorabilmente al concetto di decadente. " La Slinge "- " Salome ", " il ritratto di Dorian Gray *" segnano i momenti piii tipici di quest'arre ndl'ambiio del movimento floreale. congenialmente derivati ne) soLeo di nitre illustri. precedenli L'.,vrk-[]/L' (Pater. Huysmans).

... c'è un atteggiamento poetico da assumere verso tutte le cose, ma non tutte le cose convengono alla poesia.
Nella casa sicura e sacra della Bellezza, l'Artista sincero non ammetterà niente che sia aspro o fastidioso, niente che generi pena, niente che sia discutibile, nessuna di quelle cose sulle quali gli uomini disputano...
(da una conferenza, 1914).

Ah! ho bacialo la tua bocca. Jokunaan, ho hticiato la lull hocca, Cera un mpore di amaro sulk' nil- labbra. Era il sapore del sartgue? No. forse eta il sapore dell'amore.
Si dice che famore sa di amaro... Ma che imporla. che imporla? Ho haciata la ma bocca. Jokanaan. ho bacialo la tua bocca.
{" Salome ", IS93).

Ogni arte e ad un tempo epidermide e sitnbolo.
Coloro che vogliono andare sotlo I'epidermide In jiinno u *prnpritt rixchiii.*
Lo spettatore e non la vita tiene rispecchiato dall'arie...
Possiamo perdonare a un uomo di aver fatto qualche cosa di ulile purche non I'ammin.
tunica scusa per aver fatto una cosa inutile e di ammirarla inlensanienle.
Tuna Vane e perfellameme inutile.
(" II ritratto di Dorian Gray". 1891).

ADOLKO WILDT

(Milano, 1868-1931). Scultore italiano.
Alhevo, a Milano, di Grandi> rifiuto di aderire al linguaggio impressionista delia scuitura del tempo, proponendo, invece, un suo particolare Linguaggio plastico, di un purismo linear? reso più evidente dalla sdutta politezza del marmo e dalla tensione della linea di contorno. La sua si avvicina per molti aspetti, alia ncerca plastica del belga Minne, di cui esaspera la stilizzazione, con un risultato che ne fa uno dei maggiori esponenti del liberty in scultura. U sua opera piii nota, dal 1912, e la fontana per il giardino di Villa Reale a Milano.

J. F. Willumsen, *Autoritratto*, 1910.

JENS FERDINAND WILLUMSEN

(Copenhagen. 1863 - Cannes. 1958). Pittore danese.
Studiò architettura e pittura e lavorò anche come scultore e ceramista. Passò dal Naturalismo all Espressiomsmo, col tramite del momento simbolista. Vissc saltuariamente a Pan& tra il 1888 e il 1894; negli intervalli viaggio in Spagna (dove si entusiasmo per El Greco e per Goya). Fu amico di Van Gogh, che gli fece conoscere Odilon Redon, la cui opera fu determinants per il suo momento simbolista. In Norvegia si entusiasmo per il carattere maestoso delle grandi momagne e delle fore te
M suo simbolismo drammatico e condotto secondo una gamma di colori accesi. che trasformano le raffigurazioni naturalistiche in immagini fantastiche e preludono alla sua succesSM (eepre on t

Fotografia di Frank Lloyd Wright.

I RANK. LLOYD WRIGHT

(Richland Center, Wisconsin. 1869 - Taliesin West, Arizona, 1959). Architetto statunitense.
Uscito dalla Scuola di Chicago, dallo studio di Sullivan e Adler, imposta la sua architetlur sul nnnovamento dello spazio interno. secondo una visione aperta e rivoluzionaria. alia quule non sono estranei i motivi piii profondi di trasformazioite dello spazio propri deH'Arr Nouveau. L'amore per la natura e per i materiali gli era radicato da un'infanzia vissuta nella I ittona del nonno e da una primissima educazione froebeliana. E il massimo e&ponente della nuova architettura organica. Nel primo periodo della sua attività si riscontrano motivi di carattere art nouveau. che si esprimono sia nelle opere di architettura. sia nella realizzazione di arredi- Mentre il suo linguaggio posteriore. che esula dagli interessi di que ta trattazione si onen icra verso una interpretazione dello spazio architetlonico come protagomsta unico deH'archi tcttura. che ne fara uno tra i protagonisti essenziali della visione archileltonica contemporanea

WILLIAM B. YEATS

(Duhlino. 1865 - Roquebrune. 1939). Poeta irlandese.
Tra i maggiori poeti contemporanei di lingua inglese. alimento la propria lirica gio\anile con i succhi mitici della sua terra, impegnato in un incontro, fertile di opere, tra arte e tradizione popolare. particolarmente neiTambito del teatro. Nella produzione della maturità. pur conlinuando ad at tinge re alle so r genii della natura e del paesaggio irlandese. sviluppo temi piii compie i net quali un'onda di sitnboli e di piesenze mistiche aiuta le immagini a liberarsi dalle correnti piii misteriose del pensiero e del sangue. L'atlrazione per le dot trine misteriosofiche lo ncondusse all'opera di Blake e dei preraffaelliti.

Charles Ricketts, coperta di "Poems" di Oscar Wilde, 1892.

ADOLPHE APPIA: *La mise en scene du drame aagnerien.* Parigi, 1895. / *Die Musik und die Inszenierung,* Monaco. 1899.

CHARLES ROBERT ASHBEE: *A Short Hislorv of the Guild and School of Handicraft,* in " Transaction of the Guild and School of Handicraft'", Londra, 1890. / *A few Chapters on Workshop Reconstruction and Citizenship.* Londra. 1894. • *On Table Service,* in "The An Journal". Londra. IS'JS IH *indeavour towards the Teaching of John Raskin and* It'. *Morris.* Londra, 1901 *Modn,, mglnli Siherwork,* Londra, 1909.

i KM sio IIA.SILL: *Per il mio progetto delpalazzo di Giuslhia e per I'Arie.* Roma. 1884. *Progeito per d jiulazzu del Parlamento ita/iano: premialo a! Concorso nazionale del IS89,* Roma. 1890. *Studi e .schizzi.* Torino, 1911

HERMAN BAHR *Sezession.* Vienna, 1900-

AUBREV BEARD^LEY *The Eatlv Work of Aubrey Beardslev,* Londra e New York. 1899. *The Later Work* .)/ *Aubrey Beardslev.* Londra e New York, 1901. / *Hunder the Hill.* Londra. 1904.

PI i HBE i RI *Ff-iv di", Lebens und der Kunst.* Jena. 1900. / *Em Dokument Deutscher Kumi. die Ausstellung der handier Koionie in Darmstadt,* Monaco. 1901.

ALEXANDRE BENOIS. /*storiya -Russkoi Zhivopisi v XIX Veke,* Pietroburgo. 1902. / *Reminiscences of the Russian Ballet.* Londra, 1941

HENDRIK PETRUS BERLAGE: *Over Archilektur.* in « Tweemaandlijk Tijdschrift ». Amsterdam. 1896. II *Gedanken über den Stil in der Baukunst.* Lipsia, 1905.

SAMUEL BING: *Artistic Japan: Illustrations and Essuyes.* Londra, 1888-1891 (trad, a Parigi e a Lp sia). *La Culture artisti qeenAmenqui* Parigi 189^ *Salon de I'Art Nouveau.* Parigi. 1896. *Wohin treiben Wir?,* in « Dekorative Kunst », Monaco. 1898. / *L'Art Nouveau.* in « Architectural Record ». New York e Londra, 1902.

\MLLIAM BRADLEY: « Bradley - His Books, dal 1896.

HAN CHRI TFAN EN *Neue Flachornamente auf Grund won Naturformen,* 1889.

TH. A. COOK. *The curves of Life.* New York, 1914.

EDVARD GORDON CRAHJ ; *The Art of the Theater,* Londra, 1905. / *The Actor and the Vber-SIarionette'.* in « The Mask », 1908. / *On the Art of the Theater.* Londra, 1911. / *Toward a nen Theater,* Londra, 1913.

WALTER CRANE: *The Claims of Decorative Art.* Londra, 1892. / *On the Decorative Illustration of Books Old and New,* Londra. 1896. / *The Art of W. Crane. Notes hv the Artist,* in « The An Journal The Easter Art Annual », Londra, 1898. / *Line and Form,* Londra, 1900. / *Ideals in Art. Papers ofthe Arts and Crafts Movement.* Londra. 1905./ *William Morris to James McNeill Whistler.* Londra. 1911.

LEWI^ I i HI [illegible] Londra. 1882. ,' *Some Principle! ol* [illegible] u.il », Londra. 1900.

JEAN [illegible] Hiuxelles, 1895. .• *Lagrande hici-nnh; J,* [illegible] 1S97. *Minion de iA't.* Bruxelles.. 1900.

MAURICE DENIS: *Theories. 1890-1910,* Parigi. I9B (**111** ed.).

CHRISTOPHER DRESSER: *Unity and Variety,* Londra, 1859. / *Rudiments of Bounty.* Londra, 1S59. *The Art of Decorative Design.* Londra, 1862. / *On Decorative Art.* in « The Planet ». Londra. 1862. / *Development of Ornamental Art.* Londra, 1862. / *Studies in Design,* Londra. Parigi. New York. 1874-1876. / *Principles of Decorative Design.* Londra. 1880. / *Japan: Its Architecture Art. and Art Manufectures.* Londra. 1882. / *Modern Ornamentation.* Londra. 1886. . *The Work of Ch. Dresser,* in « The Studio », Londra. 1898, XV.

OTTO ECKMANS: *Der Weltjahrmarkt,* Parigi e Berlino, 1900. *Vorrede :u meiner Schrili,* Offenbach, 1900. , «Dekorative Entwiirfe ». Berlino, dal 1907,

AUtJUST tNDLLL: *Um die Schiinheit. Eine Paraphrase die MUnchner Kunstausstellung IK96* Monaco. 1896. , *Moglichkeiten und Ziele einer neuen Architecktur.* in « Deutsche Kunst und Dekoration ». Darm«a<1t. IK47-1 «K *(;,-dimkcn- Formkunst.* in « Dekorative Kunst », Monaco I89S. I [illegible] A.vmi in « Dekorative Kunst », Monaco. 1898. II. *Architecktonische Erstlinge.* in « Dekorative Kunst », Monaco, 1900, III.

Loii M [illegible] (trad, inglese, Londra. 1913).

EMIL1 i. vIJ I VHP [illegible] Mann], 1908.

EMILEGAUJ-; « L'Etoilcde I'Est ». Nancy, circa dal 1895./ *Le Salon da Champ de Mars,* in « Revue de Arts Decoratifs », Parigi, 1891-1892, **XII.** / *Le Decor Symboliste, discours de reception a VAcademic Stanislas.* Nancy, 1900. / *Exposition de VEcoie de Nancv, a Paris. I serie. Le Mobilier,* Parigi. 1901. / *Ecrin pom- I'An. IHK4-1HH9.* Parigi, 1900.

EDMOND, JULES GONCOURT: *Journal,* 1851-1895. Parigi.

EUGENE GRASSET: *V Art Nt'itu,* [illegible] Parigi. 1894, VI. / *La plante et ses applications ornementales.* Parigi, 1896. / *L'Architecture* [illegible] *jugee par Eugene Grasset,* in « L'Emulation », Bruxelles, 1896, XXI / [illegible] « Revue des Arts Decoratifs ». Parigi. 1897. XVII. ,' *Eugene Grasset.* in « La Plume ». Parigi. 1900, XII. / *Methode de composition ornementale.* Parigi, 1905.

HECTOR GUIMARD: *Le Castel Be'ranger.* Parigi, 1899. / *An Architect's Opinion of ' Art \ouveau* ". in «The Architectural Record », New York e Londra, 1902, **XII.**

LOL'IS H. SULLIVAN: *Characteristics and Tendencies of American Architecture,* in i< Inland Architect and Builder». 1885. / *A System of Architectural Ornament according uith a Philosopht of Man's Poxers,* New York, 1924. / *The Autobiography of an Idea,* New York, 1924. *Kindergarten Chats and Other Writings,* New York, 1947.

ALGERNON-CHARLES SWINBUBNE: *William Blake. A critical Essav.* Ltmdra, 1868.
LDUIS TIFFANY. *The Art Work of Louis Tiffany,* Garden City, New York, 1914.
LEW TOLSTOI, *Che cos'e i'arte,* 1897.

CHARLES HARRISON TOWNSEND. *Originality in Architecture,* in "The Builder », Londra. 1902. LXXXII.

HENRY VAN DE VELDE: *Notes d'art,* in « La Vallonie », Bruxelles, 1890, 2-3. / *Artistic Wall-Papers.* in «L'Art Moderne », Bruxelles, 1893, XIII. / *Deblaiement d'art,* Bruxelles, 1894. / *Essex and Co.'s Westminster Wail-Papers,* in « I/Art Moderne », 1894, XIV. / *Em Kapitel uber Entwurl and Bau Moderner Mabel,* in i- Pan », Berlino, 1897, II. / *Die Renaissancd in modernen Kunstgewerbe,* Berlino. 1901. / *Kunstgewerbliche Laienpredigten,* Lipsia, 1902. / *Gustave Serrurier-Bory.* in « Zeitschrift fur Innendekoralion », Darmstadt, 1902, XII. / *Von neuen Stil.* Lipsia, 1907. *Amu,* Lipsia, 1909. / *Saggi,* 1910. / *Formule della Bellezza architettonica moderna,* 1917. *Formule iti una esfetica moderna,* 1923.

EMILE VERHAEREN: *Quelques notes syr I'oeuvre de Fernand Khnopff, I88I-I887.* Bruxelles. 1887.
JAMES MCNEILL WHISTLER: *The gentle Art of Mocking Enemies.* Londra, 1880. / *The Baronet and :he Butterfly,* Londra, 1884. / *Mr. Whistler's " Ten O' Clock",* Londra, 1885.
EUGENE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC: *Entretiens sur /'Architecture,* Parigi, 1863-1872.
CHARLES A. F. VOYSEY: *Domestic Furniture,* in « The Journal of the Royal British Institute of British Architects™, Londra, 1894. / *Individuality.* Londra. 1911.

OTTO WACNER : *Moderne Architektur,* Vienna, 1895. / *Die Kunst der Gegenwan.* in « Ver Sacrum -. Vienna, 1900. III. / *Aus der Wagnerschule,* Vienna, 1900. / *Wagner-Schule.* Lipsia, 1902. *Einiee Sti::en. Projekte and Ausgefuhrte Baunerke.* Vienna, 1892-1922.
i IM Mt \wn>i *The Deem- of Lying,* in "Complete Works", New York. 1916. *An wul /)<•,.-ration.* Londra, 1920.
im\k IKIVII WRIGHT: *In the Cause of Architecture,* in « Architectural Record », 1908. XXIII *On Anhucaure. Selected Writings, 1894-1940.* New York, 1941.

Fernand Knopff.
On n'a que soi.
ex-libris da « Ver Sacrum ».
1892.

PERIODICI E RIVISTE DELL'EPOCA

Selwyn Image, frontespizio di « The Century Guild Hobby Horse », 1884, n. 1.

AUSTRIA

« Die Graphischen Kiinstler », Vienna, dal 1879. / « Das Interieurs », Vienna, 1900-1915. / « Kunst und Kunsthanderwerk »; Vienna, 1898-1921. / « Ver Sacrum ». Vienna, 1898; Lipsia, 1899-1903.

BELG1O

« L'art et l'Idèe », Bruxelles, c. dal 1890. / « L'Art Moderne », Bruxelles, 1881-1914. / « L'Emulation », Bruxelles, dal 1874. / « Le Reveil », Gent, dal 1891. / « Van Nu en Straks », Bruxelles e Antwerpen, 1892-1901.

GL-RMAN1A

.< Avalan », Monaco, 1901. ; « Dekorative Kunsl », Monaco, 1897-1929. / « Deutsche Kunst und Dekoration », Darmstadt, 1897-1934 / « Fliegende Blatter », Monaco 1844-1928. / « Hyperion », Monaco. / "Die lnsel », Berlino, 1888-1901 e Lipsia, 1902. / «Jugend», Monaco, 1899-1933. / « Die Kunst fur Alle », Monaco, 1885-1899; successivamente « Die Kunst », 1899-1945. / «Die Neue Rundschau ». / « Pan », Berlino, 1895-1900. / « Quickborn », Berlino. / « Simplizissimus». Monaco, 1896-1967. / « Zeitschrift fur Innendekoration », Darmstadt, dal 1890. / "Zeitschrift fiir Biicherfreunde ». / « Kunst und Handwerk », dal 1897.

FRANCIA

•< Artet Decoration", Parigi, dal 1897. / « L'Art Decoratif", Parigi, 1898-1914./ « La Plume ». Parigi, 1889-1913. / « La Revue Blanche". Parigi, 1891-1903. / « Le Courier Francais », Parigi, 1886-1894. / ,. Le Rire ». Parigi. / « L'lmage », Parigi. / « L'Ymager », Parigi. *j* « Renovation Esthetique ». Parigi. 1905-1910. / "Revue des Arts Decoratif;. ». Parigi. 1880-1902.

INGHILTERRA

« Oxford and Cambridge Magazine », Londia. / « The Century Guild Hobby Horse ». Orpington. 1884-1886, 1892; successivamenle « The Hobby Horse », Londra, 1893-1894. /"The Dial », Londra, 1889-1897. / « The Dome », Londra, 1897-1900. / « The Germ », Londra. 1849. / « The Pageant)), Londra. 1896-1897. / « The Savoy)-, Londra, 1896. / « The Studio.), Londra, dal 1893. / «The Jellow Book", Londra, 1894-1897.

ITALIA'

« Arte italiana decorativa e industrials », Roma e Venezia, 1890-1914. / « Arte utile », dal 1890. / « Edilizia moderna », dal 1895. / « Emporium", Bergamo, dal 1896.'/ «FLegrea», dal 1899. , « Hermes », Firenze, dal 1904. / « Italia che ride », Bologna, 1900. / « La casa », Roma, dal 1908. / « La Lettura », dal 1901. / « L'Ambiente modemo », dal 1910. / « L"Architettura italiana », dal 1905. / «L"Arte», Roma, 1898-1901. / « L'Arte aristocratica », dal 1902. / « L'Arte decorativa moderna ». Torino, dal 1902. / « L'artista moderno », Torino, dal 1902 « II giovane artista moderno »). / « L'Eroica », dal 1911. / « L'illustrazione italiana », dal 1900. /« Novissima », Milano e Roma, dal 1900. / « Per TArte », dal 1909.

OLANDA

« Arts and Crafts >: • « Bouw en Sicrkunst ». Harlem, 1898-1902. / « En Industrie », dal 1898.

POLONIA

« Chimera". Varsavia. ,, « Czas ». Cracovia. / « Nats Kray ». Lemberg.

Dobuajinsky: frontespizio di « Mir Iskusstva », 1904.

RUSSIA

« Apollon)). Pietroburgo. / « La Toison d'or », Mosca, dal 1906. / « Mir Iskusstwa », Pietroburgo, 1899-1904.

SPAGNA

«Joventul». liareellona. 19(10-1903.

STAT1 UNIT!

" Handicraft », Boston, dal 1902. / « House Beautiful ", Chicago, dal 1896. •• " House and Garden ", Filadeifia, dal 1901. / « Interiors », New York, dal 1888. / « Keramic Studio », Syracuse, dal 1899. / <c Ladies' Home Journal », dal 1901. / « The Architectural Record >>, New York e Londra, dal 1891. / "The Chap-Book », Chicago, 1894-1898. / "The Craftsman », Syracuse 1901-1916. / «The Evergreen", Edinburgh, Filadelfia, 1895-1897.

Per le note di bibliografia generale indichiamo in parlicolare gli apparati bibliografici dei volumi:

E. BAIRATI, R. BOSSAOLIA, M. Rosci, « Italia Liberty », Milano, 1973. / o. BOHIGAS, « Architettura modernista », Barcellona-Torino, 1968. / R. BOSSAGUA, « II Liberty in Italia », Milano. 1968. J. CASSOU, E. LANGUI, N. PEVSNER, « Le origini dell'Arte moderna », Parigi-Milano, 1962. / GRAY, «The Russian Experiment in An, 1863-1922 », Londra, 1962. / H. H. HOFSTATTER, «Jugendstil-Druckkunst », Baden-Baden. / G. MASSOBRIO, P. PORTOGHESI, « Album del Liberty », Bari. 1975. H. BUSSEL HITCHCOCK, «L"Architettura dell'Ottocento e del Novecento», Middlesex, 1958. Torino, 1971. / R. SCHMUTZLER. « Art Nouveau », Stoccarda, 1962, Milano, 1966. / p. VERGO. « An in Vienna, 1898-1918 », Londra, 1975.

E dei cataloghi: « II Simbolismo in Europa », Rotterdam-BrujLelles-Baden-Baden-Parigi. 1976; «The Arts and Crafts Movement in America 1876-1916 », Princeton, 1972.

A. Beardsley, disegno per il frontespizio di « The Yellow Book ».

PRINCIPAL! ESPOSIZIONI

J. Olbrich, manifesto per la mostra della Colonia degli Artisti di Darmstadt, 1901.

1851 - LONDRA. Esposizione Internazionale.
1855 - PARIGI. Esposizione Intemazionale
1867 - PARIG1, Esposizione Imernazionale
1873 - VIENNA, Esposizione Internazionale.
1876 - FILADELFIA, Esposizione del centenario
1878 - PAR1GI. Esposizione Internazionale.
1889 - PARIGI, Esposizione Imernazionale.
1891 - BRUXELLES, Esposizione del gruppo « Les Vingts ».
1892 - PARIGI, Primo Salon dei « Rosacroce ».
189.1 - BRUXELLES, Esposizione del gruppo « Les Vingis ». / CHICAGO. World's Columbian Esposition. / MONACO, Secessione. / PARIGI, Secondo Salon dei « Rosacroce ».
1894 - BRUXELLES, Esposizione de «La Libre Esthetique ». / LIONE, Fiera Internazionale. / MADRID, Esposizione Imernazionale. / PARIGI. Terzo Salon dei « Rosacroce •>. / SAN FRANCISCO, Esposizione lniernazionale.
1895 - BRUXELLES, Esposizione de « La Libre Esthetique ».
1896 - MONACO, Secessione. / GLASGOW, Esposizione Internazionale.
1897 - BOSTON, Prima Grande Esposizione di « Arts and Crafts ». / BRUXELLES, Esposizione de « La Libre Esthetique ». / PARIGI, Sesto Salon dei « Rosacroce ».
1898 - BARCELLONA, IV Esposizione di Belle Arti e Industrie Artisiiche. / BRUXELLES, Esposizione de « La Libre Esthetique ». / MONACO, Secessione, Mostra internazionale d'Arte, , VIENNA, Secessione.
1899 - VENEZIA, 111 Esposizione Internazionale d'Arte.
1900 - PARIGI, Esposizione Internazionale.
1901 - BUFFALO, Esposizione Panamericana. / VENEZIA, Esposizione Internationale d"Arte. / VIENNA, XII Mostra della Secessione Viennese.
1902 - TORINO, Esposizione Internazionale d'Arte decorativa. / VIENNA, Secessione Viennese.
1903 - MONACO, Secessione. / PIETROBURGO, V Esposizione della rivista « Mir Iskusstva ». VENEZIA, V Esposizione Internazionale d'Arte.
1904 - BRUXELLES, Esposizione di « La Libre Esthetique)). / SAINT-LOUIS. Esposizione Universale. / Mostra-vendita Internazionale della Luisiana. / VIENNA, XIX Esposizione del « Vereiningung Bildender Kiinstler ».
1909 - BERL1NO, Secessione. / MOSCA, Esposizione di pittura della rivista « La Toison d'or ». . VENEZIA. VII Esposizione Internazionale d'Arte.
1910 - BRUXELLES, Esposizione Universal e Internazionale.
1911 - LONDRA, Esposizione dei Preraffaelliti. / TORINO. Esposizione Internazionale.
1913 - NEW YORK, « Armory Show ».
1915 - SAN FRANCISCO. Esposizione Internazionale Panama-Padfico.
1926 - VENEZIA. XV Biennale Internazionale d'Arte.
1928-29 - PRAGA, Esposizione del gruppo « Manes ».
1930 - BRUXELLES, Esposizione centennale d'arte belga.
1933 - NEW YORK, « Objects 1900 and today ».
1934 - PRAGA, Esposizione del gruppo « Manes »: mostra internazionale della eancaiura.
1936 - PARIGI, Cinquantenario del Simbolismo.
1937 - CREMONA, Prima Fiera Nazionale dell'800. / PARIGI, « Les Maiires de I'Arl Independam ».
1947 - BIRMINGHAM, Mostra della « Confraternita dei Preraffaelliti".
1948 - PORT-SUNLIGHT. Esposizione dei Preraffaelliti.
1950 - VENEZIA, XXV Biennale d'Arte, padiglione belga.
1951 - BOURNEMOUTH, Esposizione di pittura a grafica dei Preraffaelliti. ,' PARIGI, « Un secolo d'Arte francese, 1859-1950 ».
1952 - LONDRA, « Victorian and Edwardian Decorative Arts ». / ZURIGO, « Urn 1900, Art Nouveau und Jugendstil »,
1954 - STOCCOLMA, « Jugend ». / VENEZIA. XXVll Biennale d'Ane.
1955 - FRANCOFORTE, « Jugendstil ».
1956 - VENEZIA, XXVIII Biennale d'Arte.
1957 - BRUXELLES, « Le Mouvement Symboliste ».
1958 - BADEN-BADEN, « Aus der Zeit urn 1900 ». / MONACO. « Aufbruch zur modernen Kunst ». / NEW YORK, « Art Nouveau. An and Design at the turn of the Century ».
1959 - HEIDELBERG, « Jugendstil ». / NEW YORK, « Art Nouveau-.
1960 - NEW YORK, ..Art Nouveau ».
1960-61 - PARIGI, « Les sources du XXeme Siecle ». / L'AJA, « Nieuwe Kunst Rond 1900 ».
1962 - BRUXELLES; OTTERLO, nLegroupedes XX et son temps »./ NEW YORK. I Preraffaelliti.
1964 - DARMSTADT / ESSEN, « Jugendstil » (coll. Citroen). / LAREN, n Schilder Kunst uit "La Belle Epoque "». / MONACO, Mostra della Secessione e del 900. / STOCCOLMA, Jugend in Svezia. / VIENNA, v Vienna nel 1900 ».
1965 - DARMSTADT, « Jugendstil ». / LONDRA, « Aulour de 1900: Lart beige (1884-1918) ».
l%6 - BERLINO, « Opere del 900 ». / BRUXELLES, Esposizione retrospettiva del gruppo dei « XX » e de « La Libre Esthetique ».

1966-67 - HLBOKA / BRNO, « Secessione cecoslovacca » (« An Nouveau cecc. »).
1967 - BRUXELLES, « Europa 1900 ». / DARMSTADT. « Art in Vienna 1900... , VIENNA « Die Wiener Werkstatte ».
1968 - OSTENDA, « Europa 1900 ».
1969 - MADRID, « \\ Modernismo in Spagna ». / TORONTO • TORINO, « II Sacro e il Profano nel-1'Arte simbohsta ... *I* VIENNA, « Jugendstil ».
1970 - HARVARD UNIVERSITY, « The Turn of the Century, 1885-1910 ».
1971 - COLONIA, Pittura tedesca del XIX secolo. / LONDRA, « Vienna Secession », Royal Academy of Art. / PAR1GI. « Pionieri del XX secolo: Guimard, Horta, Van de Velde ». / STOCCOLMA, «Finlandia 1900». / RICHMOND, « Art nouveau ».
1972 - BELGRADO, Mostra di Architettura jugoslava 1900-1970. / BERLINO, Arte del novecemo in Germania. / DARMSTADT, « Jugendstil ». / PRINCETON UNIVERSITY / CHICAGO / RENWICK. «The Arts and Crafts Movement in America, 1876-1916... / ROMA. « Bruxelles 1900»
1972-73 - M1LANO. Mostra del Liberty Italiano.
1973 - TAMPEREEN. « Tampereen Jugend ...
1974 - FRANCOFORTE SUL MENO, « Preraffaelliti... / MARBACH, « Jugend in Vienna ... / PALERMO, Convegno ed Esposizione « Liberty a Palermo ...
1975 - VARSAV1A, Mostra di Arte polacca del XIX e XX secolo.
1976 - BRUXELLES ,' PAR1GI, « Le Symbolisme en Europe ». / VENEZIA. Biennale Inlernazionale d'Artc. • DARMSTADT, Mostra del Centenario tlella eolonia ili Arli-ti Ji Danmladi.

P. Behrens, pagina per « Feste des Lebens und der Kunst », 1900.

FONTI ICONOGRAFICHE E DOCUMENTARIE

Archivi di fotografic e documenti dell" A more, dell[1] Ed i tore, di Massimo Becattini, Luigi Carluccio, Carlo Cresti, Enzo Crestini, Liliana Mariano, Guido Perocco, Alessandro Vezzosi, dell'agenzia VAAP e di alcune delle raccolle citate neH'elenco delle collezioni:
la documentazione raccolta per il numero monografico « An Nouveau » della rivista <* Schema », Bologna, 1972, n. 8-9;
le riviste dell'epoca (in particolare >< The Studio »), per le quali si rimanda all'eleneo induscnella bibliografia (pag. 000);
le pubblicazioni del protagonist! del movimento. elencale speciftcatamente nella bibliografia (pagg. 000-000);
i cataloghi delle esposizioni citate nella relaiiva cronologia (pagg. 000-000).

Inoltre le seguenti pubblicazioni: AA. VV., « IZ Starog 1 Novog Zagreba» II, Zagabna. I960. / F. ALISON, « Le sedie di Charles Rennie Mackintosh », Lissone 1973. / M. AMAJA. « An Nouveau », Londra-New York, 1966. / E. ASUIN, « The Aesthetic Movement. Prelude to Art Nouveau », Londra, 1969. / AUDSLY, « Designs and Patterns from historic Ornament », New York, 1968. / E. BAIRATL R. BOSSAGLIA. M. ROSCI, « Italia Liberty », Milano, 1973. / R. BARILLI, « I Preraffaelliti », Milano, 1967; -ill Simbolismo », Milano, 1967; « II Liberty », Milano, 1966. / *O.* BAZIN, « L'Evoluzione dell'Arte », Londra-Milano, 1962. / J. BLOCH-DERMANT, « L'Art du verre en France, 1860-1914 .., Friburgo, 1974. / o. BOHIGAS, « Architetlura modernista .., Barcellona, 1968, Torino, 1969. / F. BORSI, P. PORTOGHESI, « Horta », Roma, 1969. / R. BOSSAGLIA, « II Mobile Liberty », Novara, 1967; « II Liberty)., Firenze, 1974. / R. BOSSAGLIA, A. HAMMACHER, « Mazzucotelli », Milano, Tubingen, 1971. / M. BUCCI, R. BENCINI, « I Palazzi di Firenze », Firenze, 1971. / o. CAMERANA, « Linea F1AT», Torino, 1966. / *).* CASSOU, E. LANGUI, N. PEVSNER, «Le Origini dell'Arte Moderna », Parigi, Milano, 1962. / A. CIRICI PELLICER. J. GOHIS, « Barcellona 1900 », Barcellona, 1967. / i. CREMONA, « II tempo dell'Art Nouveau », Firenze, 1964. / c. CRESTI, *Liberty a Firenze.* in « Antichita viva », n. 5, Firenze, 1970; *Villa Ruggeri a Pesaro,* (Rilievi di Gugnali-Paganelli-Vannini), in « Bolieltino degli Ingegneri », n. 11. Firenze, 1970; *Un edificio Liberty a Firenze.* in « Bollettino degli Ingegneri », n. 11, Firenze. 1972. / A. DEL GUERCIO, « Le avanguardie russe e sovietiche », Milano, 1970. / C. DE MAEYER. « Paul Hankar », Bruxelles, 1963. / F. H. FRATINI, « Torino 1902, Polemiche in Italia per 1'arte nuovai., Torino, 1970. / c. GRAY, « The Russian Experiment in Art, 1863-1922 >., Londra, 1962. / M. HOWELLS, « Lost examples of Colonial Architecture », New York, 1931. / w. HOFMAKN. u. KULTERMAN, « Architettura moderna », Essen, Novara, 1969. / H. H. HOFSTATTER, « Jugendstil Drukkunst », Baden-Baden, 1869. / G. HUGUES, « Modem Jewerly », Londra, 1963. / p. JULLIAN. « Dreamers of Decadence >., Londra, 1971; « The Symbolists », Londra, 1973; « The Trionph of Art Nouveau - Paris Exhibition 1900 », Londra, 1974. / KOCK, « Louis C. Tiffany, Glass-Bronzes-Lamps », New York, 1961. / M. LUZI, « L'Idea Simbolista », Milano, 1960. / R . MACLEOD, «C. R. Mackintosh ». Middlesex, 1968. / MANFREDI-NICOLETTI, « D'Aronco ≫, Milano, 1955.
M. MANIERI-ELIA, « William Morris e I'ideologia deH'architeltura moderna », Bari, 1976. / MA~RILLIER, « The early Works of Audrey Beardsley >, New York, 1899, 1967. / G. MASSOBRIO. P. PORTOGHES1, « Album del Liberty », Bari, 1975. / MONTGOMERY, « America's Arts and Skills », New York, 1957. / *i.* MUCHA, M. HENDERSON, A. SCHARF, « Mucha ... Londra, 1961. / NLCOLL, «The Pre-raphaelites », Suffolch, 1970. / N. PAGLIARA, « Appunti su Otto Wagner », Napoli, 1968. / v. PICA, *v* L'Arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902 », Bergamo, 1903. / v. PONENTE, « U Strutture del Mondo moderno, 1850-1900 », Ginevra, Milano, 1965. / B. REAOE, « Aubrey Beardsley », New York, 1967. / M. RHEIMS, « L'Art 1900 », Parigi, 1965; « L'Objei 1900 o, Parigi, 1964. / A. RIEGL, « Stilfragen », Berlino, 1893. / H. RUSSELL-HITCHCOCK, « L'Architettura dell'ottocento e del novecento », Middlesex, 1958, '68 Torino, 1971. / R. SCHMUTZLER, « Art Nouveau >, Stoccarda, 1962, Milano. 1966. / v. SCULLV,' « Frank Lloy Wright », New York, Milano, 1960. / H. TEIRLINCK, « Henry van de Velde .., Bruxelles, 1959. / s. TSCHUDI-MADSEN, « Fortuna dell'Art Nouveau », Milano, 1967. / P. VERGO, « Art in Vienna, 1898-1918 », Londra, 1975. / O. VERONESL «Joseph Hoffmann.>, Milano, 1956. / H. VEVER, « La Bijouterie francaise au XIX siede», Parigi, 1906. / H. VOSS, « Franz Von Stuck", Monaco, 1973. / T. WALTERS, «Art Nouveau Graphics.., Londra-New York, 1971.

Articoli e numeri monografici delle riviste: « *V*Architettura », Roma; « Casabella », Milano; « Edilizia Moderna », Milano; « Apollo ... New York, n. 142, dicembre 1973; .< France Album », (Album de Imposition 1900), n. 61-62, Parigi, 1900..

Le esposizioni monografiche (con i relativi cataloghi):

«Van de Velde », Zurigo, Kunstgewerbemuseum, 1958 / "Morns and Company, 1861-1940 ... Londra, The An Council, 1961. /« Gustav Klimt », Graz, Neuegalerie am Landesmuseum Joanneum, 1962. / « Antonio Sant'Elia », Como, 1962. / « Art Nouveau Samplers, The University of Michigan, 1962-63. / « Henry van de Velde », Bruxelles, 1963. / « Un Maitre de L'Art Nouveau: Alphonse Mucha », Parigi, 1966. / « Mucha », Milano-Roma, Galleria del Levante. 1966. / « Johan Thorn Prikker », Krefeld, Kaiser Willhelm Museum. 1966. / « Leon Bakst... Milano-Roma-Monaco, Galleria del Levante, 1967. / n Alberto Martini », Oderzo, 1967. , « La grafica boema nel periodo dell'Art Nouveau », Roma, Calcografia Nazionale. 1968. / « Kolo Moser... Graz, Neuegalerie am Landesmuseum Joanneum; 1969. / « Hector Guimard », New York, The Museum of Modern Art, 1970. / « Charles A. Voysey », Santa Barbara, Cali-

fornia University, 1970. / « Henry van de Velde », Bruxelles, 1970. / « Symbolismus in Belgien », Milano-Monaco-New York, Galleria del Levante, 1970-71. / « Tiffany », Tallahasse, University Art Gallery, 1972. / « Architettura Liberty a Milano », Milano, 1972. / « Galileo Ctiini », Salsomaggiore. 1974. / « Duilio Cambellotti », Roma, Emporio Floreale, 1975. / «Tiffany B, Sarasota. Florida. 1975.

W. Bradley, fregio per « Bradley: His Book », 1896.

ABRAMSTSEVO, Museo di: 739.
*LM. Musee Toulouse-Lautrec: 210.
AMBLRGO. Gewerbemuseum: 484.
AMSTERDAM, coll. Citroen: 779. / Stedelijk Museum: 454.
\NVERSA. Musee Royal des Beaux Arts: 351.
AREZZO. San Domenico: 19.
BARCELLONA, Los Amigos de Gaudi: 386.
BASILEA. Kunsimuseum: 616, 625, 628, 63L, 632.
BELGBADO. Museo Nazionale: 699.
BERUNO: Slaatliche Museen Gemaldegalerie, 20. / Kunstgewerbemuseum dcr Siaailichen. 781. , National Galerie: 529. / Staatliche Museen Preussischcr Kuliurbesitz 630
IBN*. coll. A. C. Strasser-Berlage: 445. / Kunstmuseum: 941. 621. 623.
BOSTON. Museum of Fine Arts: 23.
BRESCIA. Museo Civico: 943.
BRFNGHTON. coll. privala: 123.
BRLXELLES. Bibliotheque Royale Albert ler: 342. / Coll. Delville: 354. , Coll. J Hankar: 298, 300. / Coll. B. Thibaud de Maisieres: 345, 346. ,' Musees Royaux d'Ait et d'Histoire: 195, 263, 348, 349. / Palazzo Stoclet; 606.
M-FTALO. Albright-Knox Art Gallery; 1010.
CAMBRIDGE. Fitzwilliam Museum, 60.
CANDLA. Museo Archeologico: 22.
CARMIGNANO. Pieve di San Michele: 25.
CHARLOTTENBURG (Berlino), Kunstbibliothek der Ehenials Siaailichen Museum: 507.
CWCAGO. coll. Marilyn and Wilberi R. Hesbrouck: 856. ,' Coll Mr. and Mrs. Sidney Lewis: 872. / School of Architecture Foundation: 794, 795. , The An laMHute 815 817-819 / University Collection: 820.
CINCINNATI. Art Museum: 826.
cirvELAND. Museum of Art: 197, 857.
COMO, Museo di villa Olmo: 978.
CRACOVIA. Muzeum Narodowe: 683.
DARMSTADT, Hessische Landesmuseum: 255, 409, 530, 536, 560, 561, 626.
DETROIT, Institute of Art: 1005.
DRESDA, Staathche Kunstsammlungeti: 53, 633.
HATTORD (Connecticut), Wadsworth Atheneum: 59.
HER-^KLION (Creta), Museo Archeologico: 21.
RRENZE. coll. Cesaroni-Venanzi: 1019. / Coll. Crestini: 952. / Coll. Gherardini: 954. Lunardi-Gherardini: 929, 971, 972. / Coll. privata: 247. / Uffizi: 26.
ntAxeoFOR-rE, Goethemuseum: 56. / Helmut Goedeckemeyer: 198.
GLASGOW. University Collection: 84, 401, 404, 406, 412. 417, 418, 420, 421, 428. 431, 433-436
GRA2. coll. dr. Fritz Bock: 607.
OELLES. Musee des Beaux Arts: 266.
RRHTLD. Kaiser Wilhelm Museum: 463.
LAJA. Gemeentemuseum: 451, 455, 458, 1000. / Museo di Arti Decorative: 453.
LEMNGRADO. Museo Russo di Stato: 755, 760.
LFTCHWORTH, coll. Miss Jean Stuart: 182.
UNZ. Neue Galerie, Wolfang Gurlilt Museum: 613.
L1I-5IA. Museum der Bildender Kiinste: 629.
USBOSA. coll. Gulbenkian: [frontespizio, 194, 250, 257, 259. 261.
LTTLANIA. Kaunas Museum: 777.
U\WPOOL. Walker Art Gallery: 63.
UVORSO. Museo Fattori; 918.
LON-DRA. coll. Grosvenon: 708. 995. / Coll. Malrlborough: 1007. / Coll. privata: I3Z National Gallery: 27. / The British Museum: 46, 50, 66, 133, 158, 175. / The Royal Institute of Painters in Watercolour: 188, 190. / The Tate Gallery: 48 49 58 62 67 69 789 1002 / Victoria and Albert Museum: 13, 43, 80, 137, 144. 172. 173. . William Morris Gallery: 146, 151.
MADRID. Museo Nacional de Arte Moderna: 203.
MANCHESTER, palazzo Municipale: 57.
MESTRE, coll. Aristide Coin: 959.
MLLANO, coll. P. Accetti: 978. / Civica Raccolw Bertarelli: 956. / Coll. Martini: 960. / Coll. Panza di Biumo: 999. / Coil. Pellini: 922. / Coll. privata: 958. 1011, 1015./Coll. Ricordi: 965./Coll. Scheiwiller: 935. / Galleria Civica d'Arte Moderna: 979. / Galleria del Levante: 757, 758.
MONACO, Bayerische Staatsgemaldesammlungen: 350, 528, 596. / Staatliche Graphische Sammlung: 523-525. / Miinchner Museum: 485. / Staadtische Galerie: 201, 493. / Staadtmuseurn: 96, 131, 476, 497.
MOSCA, Museo Gorkij: 785, 786. / Tretjakovskaja Galeria: 761, 766. / Museo di Belle Arli Pouchkine: 756.
NANCY, Musee dc 1'Ecole de Nancy: 240-245, 248, 249.
NEW CANAAN (Connecticut), coll. A. Ault: 1008.
NEW YORK, coll. Charell; 116. / Coll. Rothscild: 746. / Guggenheim Museum: 996. /Museum of Modern Art: 214, 869, 994, 1018./The Metropolitan Museum of Art: 1, 38, 798, 800, 801, 804, SOS. / Willard Gallery; 1001.
NEZZA, Musee Cheret: 239.
OSLO, Kommunes Kunstsamlingen Munch Museet: 516-518, 522. / Coll. Sonja Henie, Niels, Onstad: 1016. / Nasjonal-Galleriet: 521.
OTTERLO, Rijksmuseum Kr61ler-Mtiller: 442, 461, 462, 467-469, 471, 472.
OXFORD. The Ashmolean Museum: 70. 72.
PALERMO, Hotel Villa Igea: 912.
PARIGI. Bibliotheque des Arts Decora tifs; 115. / Bibliotheque Nation ale: 724. / Coll. " Documents ": 122. / Coll. privata: 204. / Coll. privata: 206, 352. U Bateau Lavoir: 37. / Musee des Arts Decoratifs: 98, 121, 124, 205, 229, 256, 262, 763, 858. / Musee du Louvre: 727. / Musee Moreau: 200. / Musee National d'Art Moderne: 199, 963, 982.
PARMA, coll. Ranza: 966.
PENNSYLVANIA, coll. H. Gates Lloyd: 997.
PERPEGNAN, Musee Hyacinthe Rigaud: 207.
PIACENZA, Galleria d'Arte Moderna: 942. / Galleria Ricci-Oddi: 950.
PLYMOUTH, City Art Gallery: 65.
PORT SUNLIGHT, Lady Lever Art Gallery: 105.
PRAGA, Narodni Galerie: 602, 722, 725.
PRATO, Galleria Falsetti: 923.
RATZEBURG, coll. Barlach: 533.
ROMA, coll. Paul E. Geier: 617. / Museo Barracco di scultura antica: 975. .' Stanze Vaticane: 17.
SCHWEINFURT, coll. privata: 109. / Coll. Georg Schaffer: 527.
SHEFFIELD, James Dixon and Sons: 147.
SOLEURE, coll. privata: 601.
STOCCARDA, Landesgewermeamt; 35. / Slaalsgalerie: 61.
STOCCOLMA, Moderna Museet: 34.
SVITEBSK, Museo Ciurlionis: 776.
TALASHKINO: 740, 745, 750, 753, 754,
TORINO, coll. Forti: 949. / coll. Martano: 962 ' Galleria civica d'Arte moderna: 947.
TRIESTE, Museo Revoltella: 938.
VARSAVIA, Muzeum Narodowe: 684, 690.
VELLETRI, coll. Sartorio: 951.
VENEZIA, coll. privata: 964. / Galleria d'Arte Moderna: 598.
VIENNA, Albertina: 28, 54, 118, 535. / Banca Nazionale austriaca: 582. / Coll. privata: 40. / Coll. Rudolf Leopold: 610, 611, / Direzione austriaca Poste e Telegrafi: 578-581, 583, 584. / Kunsthistorisches Museum: 526. / Osterreichisches Museum fur Angewande Kunst: 258. 413, 572. 585, 597, 600, 603-605. 615, 1013.
WALTHAMSTOW. William Morris Gallery: 15.
WASHINGTON, Smithsonian Institution Free Gallery: 79. 81, 85, 87, 855. .' The National Gallery of Art: 859.
ZURTGO, Kunstgewerbemuseum; 33, 183, 322. 492. / Kunsthaus: 196, 622, 939, 940.
Collezioni: Grant, 714. / J. Mucha: 671, 709. 712. 715.

Nel ringraziare, ci scusiamo per eventual! erroii I'd omissioni.

INDICE GENERALE

MODERN STYLE
JUGENDSTIL
SEZESSIONSTIL
ARTE JOVEN
ARTE MODERNISTA
LIBERTY
FLOREALE
PALING STIJL
STYLE 1900
STYLE NOUILLE

BELGOSCHER BANDWURM
SCHNÖRKESTIL
WELLENSTIL
STRUMPFBANDLINIEN
NEUSTIL
STYLE COUP DE FOUET
STYLE METRO
STYLE DES VINGT
VELDESCHE STIL
STYLE HORTA

STIL VAN DE VELDE
STYLE GUIMARD
STYLE MORRIS
STYLE JULES VERNE
GLASGOW STYLE
GEREITZER REGENWURM
LILIENSTIL
NEUDEUTCHE KUNST
YACHTING STYLE
STUDIO STYLE